FABIANA LAZZARI DE OLIVEIRA

ALUMBRAMENTOS DE UM CORPO EM SOMBRAS: O ATOR DA COMPANHIA TEATRO LUMBRA DE ANIMAÇÃO

FLORIANÓPOLIS, SC

2011

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA - UDESC

CENTRO DE ARTES – CEART

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEATRO – PPGT

FABIANA LAZZARI DE OLIVEIRA

ALUMBRAMENTOS DE UM CORPO EM SOMBRAS: O ATOR DA COMPANHIA TEATRO LUMBRA DE ANIMAÇÃO

Dissertação apresentada como requisito à obtenção do grau de Mestre em Teatro, Curso de Pós - Graduação em Teatro, Linha de Pesquisa: Linguagens Cênicas, Corpo e Subjetividade.

Orientador: Prof. Dr. Milton de Andrade Leal Júnior

FLORIANÓPOLIS, SC

2011

Ficha Elaborada pela Biblioteca Central da UDESC

O48a Oliveira, Fabiana Lazzari de
Alumbramentos de um corpo em sombras: o ator da Companhia Teatro Lumbra de Animação / Fabiana Lazzari de Oliveira, 2011.
193 p.: il. 30 cm

Bibliografia: f.120-128
Orientador: Prof. Dr. Milton de Andrade Leal Júnior
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Mestrado em Teatro.

1. Teatro. - 2. Atores. – I. Leal Júnior, Milton de Andrade – II. Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Mestrado em Teatro.

CDD: 792.028092

FABIANA LAZZARI DE OLIVEIRA

ALUMBRAMENTOS DE UM CORPO EM SOMBRAS: O ATOR DA COMPANHIA TEATRO LUMBRA DE ANIMAÇAO

Esta dissertação foi julgada APROVADA para a obtenção do Título de MESTRE, na linha de pesquisa: Linguagens Cênicas, Corpo e Subjetividade, em sua forma final pelo Curso de Pós-Graduação em Teatro, da Universidade do Estado de Santa Catarina, em 24 de agosto de 2011.

_____

Profª. Vera Regina Martins Collaço, Dra
Coordenadora do PPGT

Apresentada à Comissão Examinadora, integrada pelos professores:

_____

Prof. Milton de Andrade Leal Júnior, Dr
Orientador

_____

Profª. Izabela Brochado, Drª
Membro UNB

_____

Prof. Valmor Beltrame, Dr
Membro UDESC

Ao Supremo Arquiteto do Universo

A minha família

A todos que sonham

E acreditam num mundo mágico e fantástico.

AGRADECIMENTOS

Ao Supremo Arquiteto do Universo, pelo dom e beleza da minha vida.

Ao Guilherme, por estar ao meu lado, incentivar-me a seguir na Academia, compreender-me em todos os momentos de angústia dando-me o apoio necessário e entender os momentos de ausência neste último ano.

À minha pequena Sofia, por muitas vezes compreender o que é intangível para a cabecinha ainda imatura e por lembrar-me que a vida é uma brincadeira, quando ela parecia se resumir a livros, trabalhos e prazos.

À minha família, especialmente aos meus pais Ivo e Maria Ignês, por me proporcionaram estar na Terra para seguir com minha evolução e enviarem força e serenidade para enfrentar os obstáculos que surgem a minha frente.

À UDESC, pela bolsa que me possibilitou estudar.

Ao meu orientador Professor Doutor Milton de Andrade, pela generosidade acolhendo-me como sua orientanda, por suas sugestões valiosas e por acreditar nas minhas ideias.

Ao querido Professor Doutor Valmor Beltrame, meu Mestre Nini, pelo carinho, pela atenção especial nos momentos difíceis da minha vida, pelas idas aos festivais, pelo companheirismo na organização dos Seminários, pelos momentos de alegria e de muitos risos nas reuniões informais e principalmente por mostrar-me o caminho das “Sombras” de onde surgiu este trabalho.

Ao professor Dr. José Ronaldo Faleiro, por aceitar fazer parte da minha banca de qualificação e por ser tão doce, carinhoso e sábio proporcionando a quem está por perto paz e conhecimento.

À professora Drª. Izabela Brochado pela disponibilidade e carinho.

Ao amigo e professor Paulo Balardim que nesse último ano foi imprescindível para o desenvolvimento da dissertação incentivando-me com suas sábias palavras.

Ao grande amigo-irmão, escritor, diretor, ator e agora já professor Emerson Cardoso pelas tantas viagens alegres, por suas traquinagens e sustos sempre inventando algo novo, pelo companheirismo no caminho em busca das “Sombras”, pelas sugestões, brigas, chingões, diversões e tantas coisas mais.

Aos amigos e companheiros de mestrado Alex de Souza e Lau Santos pelas tantas vezes de encontros dividindo lástimas e também alegrias ao término de cada capítulo, assim como os e-mails frustrados e outros aliviados.

Aos amigos e colegas do Grupo de Estudos de Teatro de Animação: Roberto Gorgati, Rhaiza Muniz, Isabella Irlandini, Isabela Quint, Kátia de Arruda, Maria Eduarda Schappo, Elisza Peressoni, Aline Porto Quites, Juliano Valffi, Luana Mara, Gabriela Leite e Isadora Peruch pelos momentos sinceros e queridos desses últimos anos.

Às fofíssimas Mila e Sandra por me ajudarem nas questões burocráticas e transmitirem segurança e carinho em alguns momentos delicados desses dois anos no PPGT.

À minha amiga e comadre Raquel Stüpp, por algumas vezes escutar os meus lamentos e indecisões, aliviando-me do stress e fazendo-me rir do seu jeitinho moleque.

Meu muito obrigada, a todos os professores, companheiros e colegas de mestrado, profissionais e amigos do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina que de alguma maneira estiveram presentes nesses anos de convivência no Curso.

E, em especial à Companhia Teatro Lumbra de Animação - Alexandre Fávero, Fabiana Bigarella, Flávio Silveira e Róger Mochty - por confiar e dividir comigo os dez anos (ops, quase doze) de trabalhos e processos criativos tão lindos e delicados levando-me a refletir sobre a arte de atuar trazendo questionamentos, assombramentos e descobertas.

Sob a Acrópole. Platão caminha na direção do mar. Skia, sua sombra, é apenas visível na luz do meio-dia. As cigarras gritam loucamente.

SKIA: Que canseira! Não dá para a gente descansar um pouco?

PLATÃO: O quê! Descansar! Quem anda sou eu. Sua ridícula dança não passa de uma imitação do meu andar.

SKIA: Eu não ando, mas você não para de me pisar!

PLATÃO: E daí? Você é uma sombra e nada mais. Não é feita de carne e osso, não pode sentir dor. Nem sei por que estou falando com você: vai ver que o calor está me dando alucinações.

SKIA: Mas você não despreza o frescor que minhas irmãs lhe oferecem. Poderíamos parar um instantinho à sombra daquela caverna ali.

PLATÃO: De jeito nenhum. Prefiro derreter ao sol. Faço um esforço enorme para arrancar a humanidade das trevas. Não é hora de abandonar a luz.

SKIA: É claro como o dia que eu não te agrado. Mas ainda temos um bom caminho a percorrer juntos.

PLATÃO: Eu bem que despensaria.

SKIA: Mas o que foi que as sombras lhe fizeram? Por que embirra tanto com elas?

PLATÃO: São invasoras demais, é por isso. Distraem. São escuras. Assustam as crianças. São difíceis de compreender. Criam problemas de todo tipo.

SKIA: Pode dar um exemplo?

PLATÃO: Você!

Desce o pano

Extraído do livro "A descoberta da sombra" de Roberto Casati.

RESUMO

A presente pesquisa traz um estudo teórico-prático sobre o ator-animador da Companhia Teatro Lumbra de Animação. A intenção da pesquisa foi entender as relações que ligam o ator-animador à silhueta, à sombra de seu corpo, à sua voz, ao seu corpo e como se estabelecem essas relações no processo de criação no Teatro de Sombras considerando os elementos: espaço, iluminação, dramaturgia e cenografia. É uma pesquisa qualitativa exploratória tendo como base a pesquisa bibliográfica, o levantamento de dados e o estudo de caso. Fez-se a pesquisa de campo com os integrantes da Companhia Teatro Lumbra de Animação para que, além de explorar teoricamente os processos criativos do trabalho do ator-animador, também se pudesse perceber como o corpo age no ofício da animação. Os dados foram coletados por meio de entrevistas com os integrantes do Grupo, documentos da Companhia Teatro Lumbra de Animação, com o diário de bordo dos processos criativos, fotografias, vídeos, e textos escritos pelos integrantes da mesma. O resultado do trabalho traz algumas considerações importantes sobre as bases necessárias para o trabalho desses atores e mostra que a experimentação é o principal recurso para quem quer se aprofundar e buscar o caminho das sombras.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro de Sombras, Ator-animador, Companhia Teatro Lumbra de Animação

ABSTRACT

The research brings a theoric and practical study on the actor-puppeteer from Companhia Teatro Lumbra de Animação. The intention of the research was to understand the relationship that connects the actor-puppeteer to the silhouette, his voice, his body and its shadow and how these relationships are established on the Shadow Theatre creation process considering the elements of: space, lighting, drama and scenography. It is a qualitative and exploratory research based on literary research, data collection and case study. A field survey was also done with the members of Companhia Teatro Lumbra de Animação so that, we could not only theorically explore the creative process from the actor-puppeteer, but also acknowledge how the body acts on the making of animation. The data was collected through interviews with the members of the group, documents from Companhia Teatro Lumbra de Animação, log books of creative process, photographs, videos and text written by members as well. The result of the work points out important considerations about the necessary basis that these actors need to develop their work and it shows that the experimentation is the main resource for those who want to deeply pursue the path of the shadows.

KEYWORDS: Shadow theatre, Actor-puppeteer, Companhia Teatro Lumbra de Animação

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Descoberta da altura das pirâmides 22
Figura 2 - Focos Luminosos 28
Figura 3 - As Fontes Luminosas: lâmpadas de filamento 28
Figura 4 - Diferentes Tipos de Telas Companhia Teatro Lumbra 33
Figura 5 - Diferentes Tipos de Telas Compagnia Teatrale L'Asina Sull"Isolla 34
Figura 6 - Teatro Javanês 35
Figura 7 - Gravura de uma cena de *Le Chat Noir* 36
Figura 8 - Possíveis Trajetórias para Projeção de Sombras 40
Figura 9 - Utilização do espaço pelo ator e suas dimensões de sombra 41
Figura 10 - Cenário Concreto/Utilitário 44
Figura 11 - Cenário Projetado 44
Figura 12 - Cena do filme *As Aventuras do Príncipe Achmed – 1926* de Lotte Reininger 46
Figura 13 – Silhueta negra e silhueta de luz (positivo e negativo) 50
Figura 14 - Silhuetas coladas à tela 50
Figura 15 - Silhueta Javanesa 51
Figura 16 - Wayang Kulit - Teatro de Sombras Javanês 51
Figura 17 - Silhueta Tailandesa 52
Figura 18 - Silhuetas Turcas 52
Figura 19 - Silhueta para sombra preta com detalhes vazados em papel cartão 54
Figura 20 - Silhuetas para sombra em papelão e perfurações coloridas com papel celofane 54
Figura 21 - Silhueta em MDF com articulações em determinados pontos e mecanismo diferenciado para dar movimentação mais perfeita ao trote do cavalo 55
Figura 22 - Articulações das silhuetas 56
Figura 23 - Sombra Corporal (Cia Teatro Lumbra de Animação - sombrista Flávio Silveira) 58
Figura 24 - Sombras com Silhuetas 58
Figura 25 - Sombra de Silhueta e Sombra Corporal numa mesma cena 59
Figura 26 - Silhueta Corporal com Máscara 59
Figura 27 - EXPLUM - EXPeriencias LUMinosas 73
Figura 28 - Róger Mochty, Flávio Silveira, Alexandre Fávero e Fabiana Bigarella 83
Figura 29 - A pesquisa da História do Sacy Perere 85
Figura 30 - Sacy Pererê: O Filho do Vento e o Filho da Noite 87
Figura 31 – Experimentações 88
Figura 32 - Primeiros Personagens Desenhados 91

Figura 33 - Protótipo em papelão 94
Figura 34 - Protótipos em MDF 94
Figura 35 – Experimentações de focos de luz 96
Figura 36 – Experimentações com técnicas do cinema 99
Figura 37 - A Salamanca do Jarau 102
Figura 38 - Mapa das Interações da linguagem 105
Figura 39 - Tela no início do espetáculo "A Salamanca do Jarau" 106
Figura 40 - Sombrista e silhueta a frente da tela 108
Figura 41 - A Bolha Luminosa 109
Figura 42 - EXPeriencias LUMinosas 1 112
Figura 43 - EXPeriências LUMinosas 2 112
Figura 44 - Alimentador de imagens no EXPLUM 113

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 O Contínuo Perceptual.....75

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 15

I. UM GÊNERO A SER ESTUDADO: MAGIA LUMINOSA 21

1.1 UM OBJETO DE CULTO E OBSERVAÇÃO: A SOMBRA É PRESENÇA OU AUSÊNCIA DE LUZ? 21

1.2 SURGIU A LUZ E A SOMBRA SE FEZ PRESENTE 26

1.3 A TELA, UM SIMPLES SUPORTE OU ESPAÇO TEATRAL? 32

1.4 A RELATIVIDADE DO ESPAÇO 37

1.5 O CENÁRIO CONCRETO E O CENÁRIO PROJETADO 42

1.6 A DRAMATURGIA 45

1.7 UM CONTORNO CHAMADO SILHUETA 49

1.8 PRESENÇA CÊNICA, CORPO E MOVIMENTO 59

1.9 IMAGEM, SENSAÇÃO E PERCEPÇÃO 72

II ALUMBRAMENTOS DE UMA COMPANHIA DE TEATRO DE SOMBRAS 82

2.1 NASCIMENTO NO ESCURO − *SACY PERERÊ: A LENDA DA MEIA NOITE* 84

2.1.1 Primeiras experiências, descobertas e surgimento dos personagens 88

2.1.2 A Construção do espetáculo - iluminação, desenvolvimento da narrativa e trilha sonora 95

2.1.3 Descobertas e experimentações do espaço 99

2.2 CRESCIMENTO NA LUZ: *A SALAMANCA DO JARAU* - A CONTINUIDADE DE UMA LINGUAGEM 101

2.2.1 A Pesquisa de campo e a montagem com tempo pré-determinado 102

2.2.2 A montagem 105

2.3 DESCOBERTAS DE NOVOS ESPAÇOS E NOVAS TECNOLOGIAS: EXPLUM 109

CONSIDERAÇÕES FINAIS 115

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 120

APÊNDICE 129

APÊNDICE A - 1º ENTREVISTA 130
APÊNDICE B - 2º ENTREVISTA 153
APÊNDICE C - ÁLBUM: ATRÁS DAS SOMBRAS 172
APÊNDICE D - DVD: ALUMBRAMENTOS DE UM CORPO EM SOMBRAS 185

ANEXOS 186

CONCEITO DE SOMBRISTA – por Alexandre Fávero 186
LENDA: SACI PERERÊ 190
LENDA: SALAMANCA DO JARAU 192

INTRODUÇÃO

> *O dono da sombra é que tem o poder de dar um valor emotivo a ela. Quando se percebe o mistério, seja como espectador ou como ator, algo estranho, no íntimo, acontece.*
>
> Alexandre Fávero[1]

Observar sombras é algo que fazemos desde a infância. Quem nunca tentou ser mais rápido que a própria sombra? Ou esconder a sombra do outro com a sua própria sombra? A sombra é impalpável, incolor, inodora, inaudível e insípida, mas é algo que nos traz sempre muita curiosidade. Muitas vezes também nos traz medo. E é este mistério e encantamento que faz, não só enquanto somos crianças, mas mesmo depois de adultos, apreciarmos a beleza e a mensagem um tanto onírica do Teatro de Sombras. Este é um dos motivos pelas quais me propus a pesquisar e buscar novos caminhos que estão surgindo dentro deste teatro instigante.

Minhas primeiras experiências "conscientes" com a sombra foram quando retornei para a Universidade no curso de Artes Cênicas e me deparei com a disciplina de Laboratório de Pesquisa Dramática III[2]. Fiquei admirada com tudo o que se pode fazer com a sombra e com os lindos espetáculos que podem ser criados com esta linguagem. A partir deste contato, meu interesse pela linguagem cresceu a cada nova experiência: em 2005 fiz um curso com a Companhia Teatro Lumbra de Animação do Rio Grande do Sul, em Rio do Sul, Santa Catarina, e tive a oportunidade de assisti-la numa performance com a "bolha" - tela branca cilíndrica que possibilita a projeção das sombras de dentro para fora, assim como de fora para dentro. Ministrei também oficinas de Teatro de Sombras para diversos segmentos juntamente com o Grupo de Estudos da Universidade e percebi o quanto esta linguagem tem um caráter "mágico" para as pessoas: tiram-nas do ser consciente, do contato com o que é concreto e fazem-nas usar a imaginação e viajar no inconsciente de cada um. Entendi plenamente a

[1] Sombrista, encenador, pesquisador e fundador da Cia Teatro Lumbra de Animação.
[2] Disciplina do Curso de Educação Artística – Habilitação em Artes Cênicas, do Centro de Artes – CEART, daUniversidade do Estado de Santa Catarina – UDESC.

afirmação do mestre Jean Pierre Lescot[3] (2005: 13): "o teatro de sombras tem uma grande importância no mundo atual. Ele deve ter um papel de 'médium', deve reabilitar o diálogo entre o mundo do consciente e do subconsciente." Para Lescot, o Teatro de Sombras é um modo de expressão contemporânea que tem sua linguagem específica. Afirma que "em relação aos teatros de sombras orientais e extremo-orientais, que chegaram a uma maturidade, é necessário reconhecer com humildade que o teatro de sombras ocidental está em gestação." (LESCOT, 2005: 13).

E, concordando com a premissa de que o Teatro de Sombras ocidental está em gestação, é imprescindível estudarmos como ele está sendo feito. No Ocidente não temos uma tradição consolidada em Teatro de Sombras, portanto, é importante e necessário refletirmos teoricamente, sobre suas características e natureza. Fabrizio Montecchi[4], no seu artigo "*Viagem pelo Reino da Sombra"*, afirma:

> Querer trilhar, hoje, no Ocidente, um caminho com o teatro de sombras significa aceitar viver uma dimensão de solidão e, de certo modo, de estranheza em relação às linguagens teatrais. O teatro de sombras é uma experiência artística e cultural que se situa no limite do teatro: não há nada mais estranho à cultura ocidental do que a cultura da Sombra. A escolha de praticar essa forma de teatro "limite" obriga a questionar-se continuamente as razões do Por Quê? Por que teatro de sombras aqui e agora? (MONTECCHI, 2005:25)

Rainer Reusch[5] (2008) afirma que para se ter domínio do Teatro de Sombras tem que se distinguirem dois tipos: Teatro de Sombras tradicional e Teatro de Sombras contemporâneo. As diferenças foram gradualmente se sedimentando, as necessidades e as experiências foram trazendo novas formas de trabalhar com a tela, de utilizar a iluminação com mais nitidez (podendo-se trabalhar com cores e distorções de imagens, com novos potenciais de trabalho para o ator-animador), de buscar outros materiais para confecção das silhuetas, etc.

Aqui no Brasil não é diferente. Ana Maria Amaral (1997: 32) comenta que "o teatro de bonecos[6], como o teatro de ator, está passando por transformações diretamente ligadas à nossa vivência individual e social". Essas transformações que hoje percebemos no teatro de bonecos, segundo a autora acima citada, acontecem "não apenas por influências do Oriente,

---

[3] Em entrevista dada a Michel Gladyrewski, publicada na ***Revista Mamulengo***, Rio de Janeiro, n. 14, 1989 e publicada no ***Livro Teatro de Sombras: técnica e linguagem***. BELTRAME, Valmor (org). Florianópolis, UDESC, 2005**.**

[4] Membro fundador do grupo italiano de teatro de sombras Teatro Gioco Vita, que revolucionou, desde suas primeiras montagens, a linguagem do teatro de sombras com um uso inovador da luz, tela, silhuetas, o trabalho do ator-animador e suas múltiplas relações.

[5] Diretor do Centro Unima Internacional Shadow Theatre, na Alemanha.

[6] Quando Ana Maria Amaral fala em *bonecos* inclui as marionetes do teatro de sombras.

[...] mas também, e principalmente, pelos constantes avanços da tecnologia. Um processo ao qual estamos sujeitos diariamente" (AMARAL, 1997: 32).

Observa-se hoje um resgate desta linguagem por meio de diversos experimentos de companhias brasileiras que enveredaram por esse campo de pesquisa, incrementando, com o uso de novas tecnologias, as possibilidades de execução. Mas são poucas que se utilizam apenas do Teatro de Sombras, entre elas: *Companhia Luzes e Lendas* de São Paulo (SP); *Companhia. Karagözwk*, Curitiba (PR); *Companhia Teatro Lumbra de Animação* de Porto Alegre (RS); *Companhia Teatral Caldeirão*, São Paulo (SP) e *Companhia Quase Cinema*, São Paulo (SP).

Além do interesse pelas particularidades dos materiais[7] necessários para se fazer o Teatro de Sombras, optei também em pesquisar essa linguagem, por ser uma das formas que trabalha com o que de mais sutil, sensível e incorpóreo existe (a sombra); por ser uma das linguagens no teatro de animação menos conhecidas no Brasil; por termos poucos grupos no Brasil que trabalham somente com essa linguagem; por ser uma linguagem que trabalha com certo grau de ludicidade; e, principalmente, por perceber que a importância de estudar este tema reside na possibilidade de investigação, discussão e construção de novas potencialidades dentro no Teatro de Sombras no Brasil.

Montecchi (2007: 71) afirma:

> Na cena, o ato de criação realiza-se graças à presença irrenunciável do animador, que se faz portador do "aqui e agora". É aquele que testemunha, com o próprio trabalho, a realidade absoluta da sombra, o seu acontecer como experiência visual autêntica. A sombra existe somente no instante em que é fruída, não mais. Existe no instante em que o animador a recria para quem veio encontrá-lo. Esse é o teatro de Sombras.

A partir dessa citação de Fabrizio Montecchi, diretor que há 40 anos está pesquisando e recriando o Teatro de Sombras, percebi que o ator-animador é um elemento chave e que é importante estudar como esse ator trabalha para criar a realidade absoluta e orgânica da sombra.

Na pesquisa bibliográfica os principais referenciais teóricos utilizados, de estudiosos do Teatro de Animação e Teatro de Sombras, são: Jean Pierre Lescot, Metin And, Fabrizio Montecchi, Damian Damianakos, Marize Badiou, Robert Long, Domingo Castillo, Henryk Jurkowski, Michael Meschke, Carlos Angoloti, Pilar Amorós, Paco Parício, Valmor Beltrame, Ana Maria Amaral, Felisberto Sabino da Costa, Paulo Balardim. E ainda em assuntos

[7] Neste trabalho os materiais não são o mote principal, mas algumas considerações se fazem necessárias porque o trabalho do ator-animador no Teatro de Sombras é influenciado diretamente pelas escolhas dos mesmos.

correlacionados com sombras, teatro e percepção: Roberto Casati, Rudolf Arnheim, Jacques Aumont, José Gil, Patrice Pavis, Jacques Lecoq, Francisco Varela, Eugenio Barba, Rudolf Laban, Luis Otávio Burnier e Renato Ferracini.

Na escrita desse trabalho foram levados em consideração alguns artigos e livros que tratam do Teatro de Animação com suas especificações voltadas para o Teatro de Bonecos. Sendo o Teatro de Sombras uma categoria do Teatro de Animação, muitos dos conceitos e argumentos podem ser utilizados para explicar alguns episódios que acontecem neste gênero da animação.

Realizou-se ainda um levantamento pelo qual foi feita a busca de informações por meio de documentos e anotações dos integrantes da Companhia Teatro Lumbra de Animação, e o estudo de caso.

Para a coleta de dados foram utilizados documentos escritos e desenhados dos processos de criação de três espetáculos do grupo, intitulados: *Sacy Pererê: A Lenda da Meia Noite (2002), Salamanca do Jarau (2007) e EXPeriências LUMinosas – EXPLUM (2008),* registros em vídeo dos trabalhos da Companhia, depoimentos, entrevista com os atores-animadores da Companhia, publicações de metodologias empregadas no site da Companhia chamado Clube da Sombra[8].

A escolha do grupo pesquisado se deu em função do tempo em que seus integrantes pesquisam e praticam Teatro de Sombras trazendo uma linguagem diferenciada do Teatro de Sombras tradicional, além de ser um grupo significativo na região sul do País.

A Companhia Teatro Lumbra de Animação, o objeto principal dessa pesquisa, é uma Companhia que trabalha integralmente com Teatro de Sombras há dez anos, utilizando-se do avanço da tecnologia a seu favor. É um grupo organizado por encenadores teatrais e artistas, criado e coordenado pelo pesquisador, cenógrafo e sombrista Alexandre Fávero que, desde o ano de 2000, desenvolve, permanentemente, a pesquisa e o experimentalismo da dramaturgia do Teatro de Animação, especificamente o Teatro de Sombras. O grupo tem em seu repertório um espetáculo de Teatro de Bonecos, quatro espetáculos de Teatro de Sombras e, dois trabalhos performáticos de Teatro de Sombras que são apresentados constantemente. Fávero considera o Teatro de Sombras uma forma de teatro, um gênero, não somente uma técnica. Estes foram os pontos fortes para utilizar o grupo na pesquisa: ele não tem um método fixo e está sempre investigando o conteúdo, tentando inovar, buscando novos caminhos. A Companhia é composta ainda por Flávio Silveira, Roger Motchy e Fabiana Bigarella.

[8] O endereço do site da Companhia Teatro Lumbra é: www.clubedasombra.com.br.

O primeiro capítulo reflete e argumenta especificações sobre o Teatro de Sombras e apresenta alguns pensamentos de estudiosos teórico-práticos desta linguagem fazendo ligações desses com o trabalho da Cia Teatro Lumbra de Animação. As especificações foram divididas em subcapítulos sobre o Teatro de Sombras contemporâneo[9], com suas mudanças e evoluções dos últimos quarenta anos: a tela, a luz, a silhueta, o espaço, a cenografia e a dramaturgia. O que seria simplesmente um capítulo de orientação para o entendimento de como funciona o Teatro de Sombras na contemporaneidade, dando ênfase nos últimos 30 a 40 anos, tornou-se um capítulo de análise sobre o assunto considerando o que dizem esses teóricos e práticos da área juntamente com o que a Companhia estudada nos forneceu de dados sobre suas criações.

Este capítulo retrata ainda a "presença irrenunciável" no Teatro de Sombras, o ator-animador e conceitua alguns tópicos relacionados ao Teatro de Sombras e os princípios necessários para atuação do ator-animador: corpo e movimento; consciência do corpo e consciência pelo corpo; pré-movimento; pré-expressividade; imagem, sensação e percepção.

Como esta pesquisa é um estudo de caso, o segundo capítulo é designado para conhecermos alguns procedimentos da Companhia Teatro Lumbra de Animação. Alexandre Fávero relata os processos criativos da Companhia e indica as principais descobertas e necessidades para se trabalhar com Teatro de Sombras. Em princípio seriam coletados dados somente de dois espetáculos: *Sacy Pererê: a Lenda da Meia-Noite* (2002) e *Salamanca do Jarau* (2007), por serem os mais conhecidos. Mas durante as entrevistas achei importante também conhecer a nova experiência da Companhia que começou há dois anos, chamada "*EXPLUM - EXPeriências LUMinosas*" (2008) [10].

A partir da coleta de dados e da primeira entrevista com Alexandre Fávero, quando o autor relatava o processo criativo do espetáculo *Sacy Pererê: A Lenda da Meia Noite,* um *insight me* ocorreu: a emoção e o modo de argumentação transmitidos pelo entrevistado me pareceram tão significativos que decidi ultrapassar os limites metodológicos do que se tinha proposto inicialmente para a pesquisa e gravar um vídeo, um registro sobre a Companhia Teatro Lumbra de Animação e sua história com ênfase nos processos criativos, nos materiais (desenhos, silhuetas, telas) e um pouco de como pensa o idealizador da Companhia. Começamos então, via *e-mail*, a pensar no roteiro. E através deste roteiro, dividido em quatro

[9] "o que é do tempo atual" HOUASSIS, 2001: 817.

[10] A ênfase maior neste estudo foi dada ao espetáculo *Sacy Pererê: A lenda da Meia Noite*. O processo de criação do referido espetáculo foi o mais extenso devido à necessidade de experimentação da Companhia para assimilação da técnica utilizada no Teatro de Sombras. O espetáculo *A Salamanca do Jarau* foi concebido em apenas três meses, porém também se pontua alguns detalhes importantes para a pesquisa. Já o EXPLUM, como são experiências novas e trata-se de performance com sombras, apenas explanou-se o seu funcionamento e atuação, pois para abordá-lo necessitaria de mais tempo e de outras vertentes de conhecimento.

partes (Nascimento no Escuro, Crescimento na Luz, Descoberta do Espaço e Traçando Caminhos), criou-se um esboço do que seria o registro. O registro foi gravado e dirigido por Fabiana Lazzari e Alexandre Fávero, assessorado por Fabiana Bigarella. A narração foi feita por Fabiana Lazzari e o vídeo foi editado por Roger Motchy e Alexandre Fávero.

Os encontros para a gravação ocorreram entre os dias 07 e 16 de Maio de 2010, na sede da Companhia Teatro Lumbra de Animação, na cidade de Viamão, e foram muito importantes para entender alguns pensamentos e reflexões de Fávero sobre o Teatro de Sombras. Nestes dias, além de gravarmos imagens de todo o material dos processos criativos, o autor falou-me sobre o percurso da Companhia para se chegar aos 10 anos de atuação. Para os integrantes da Companhia, estes 10 anos não são motivos de comemoração e sim um momento de reflexão. Foi a primeira vez que eles pararam para pensar em como foi, como produziram os espetáculos e o que seguirão fazendo: "Você apareceu em uma boa hora, Fabiana." [11] Assim, o percurso tornou-se mais prazeroso, pois estávamos pesquisando e refletindo juntos sobre a vida da Companhia nestes 10 anos. Cada abertura de caixas e malas dos arquivos eram surpresas diferentes aflorando as histórias e lembranças do ato de criação da Companhia. Nesta etapa, percebeu-se também, a importância de se ter um álbum[12] de fotos contando um pouco da história dos processos criativos para apreciação visual da sistematização do método de trabalho da Companhia.

[11] Frase proferida por Alexandre Fávero em conversa informal com a autora (2010).
[12] O álbum de fotos ATRÁS DAS SOMBRAS está incluso no apêndice desta dissertação.

I. UM GÊNERO A SER ESTUDADO: MAGIA LUMINOSA

Se apagas a luz do teu quarto e com uma vela na mão a moves na escuridão que te envolve, poderás tu também, ouvir no silêncio todas as imagens, os relatos sussurrados das sombras.
Fabrizio Montecchi

1.1 UM OBJETO DE CULTO E OBSERVAÇÃO: A SOMBRA É PRESENÇA OU AUSÊNCIA DE LUZ?

Nesses próximos subcapítulos darei ênfase para detalhes e reflexões sobre cada elemento utilizado no Teatro de Sombras. À medida que os limites se alargam sobre esse estudo mais questionamentos surgem, gerando novas polêmicas e outros caminhos a serem pesquisados por entre os muitos significados construídos através das diversidades culturais. Entretanto, percebe-se que "as sombras" e o "Teatro de Sombras" ainda são instigantes e continuam mantendo um enorme fascínio sobre as pessoas.

A sombra – obscuridade produzida pela intercepção dos raios luminosos por um corpo opaco[13] (HOUAISS, 2001: 2606) - proveniente de um corpo que se move, de um objeto, de uma cena projetada em superfícies transparentes e coloridas, ou a combinação de várias delas, forma a linguagem básica deste meio de expressão conhecido como Teatro de Sombras ou Magia Luminosa[14]. Por suas características, é uma linguagem que suscita outros significados que não os do cotidiano. Isto se deve às possibilidades de insinuar sem deixar ver, de deformar a realidade e incrementá-la, de características que em outros meios seria muito difícil conseguirmos.

[13] Outras definições dadas pela mesma referência: espaço menos iluminado, onde não bate luz direta; escuro, obscuridade, ausência de luz; escuridão, ausência de conhecimentos, cultura, instrução, liberdade, justiça; obscurantismo, ignorância, despotismo; parte mais escura de um desenho, gravura ou pintura, que reproduz os efeitos da ausência de luz na natureza e que dá relevo ao que está representado; algo que obscurece ou mancha a biografia ou a reputação de alguém; mácula, nódoa, senão forma escura produzida na superfície de um objeto pela interposição de outro objeto entre aquele e uma fonte de luz; coisa que parece impalpável, imaterial; vulto, espírito desencarnado; alma, fantasma, o que entristece, preocupa, amedronta.

[14] O nome Magia Luminosa foi usado pela primeira vez, segundo Angoloti (1990, 88) por Jac Remise, que situa a origem do Teatro de Sombras e, mais concretamente da lanterna mágica, nas práticas necromânticas (que vem de necromância – "suposta arte de adivinhar o futuro por meio do contato com os mortos, magia voltada para o mal, bruxaria, evocação dos mortos"- HOUASSIS, 2001) da Europa do século XVI. Mediante jogos de luzes, espelhos e fumaça faziam surgir imagens terríveis, representações demoníacas ou espíritos dos mortos.

A sombra desde os tempos remotos era utilizada pelo homem primitivo: ele percebeu que o sol provocava sombras na natureza e nos objetos. Notou também que ao longo do dia os tamanhos destas sombras variavam. Primeiramente usou a sua própria sombra para estimar as horas. Logo depois, viu que podia fazer essas mesmas estimativas por meio de uma vareta fincada no chão[15]. Estava criado o pai de todos os relógios de sol, o famoso Gnômon: o mais antigo objeto usado pelo homem para medir o tempo marca as horas de acordo com a mudança de posição e cumprimento das sombras projetadas pelo sol nos diferentes períodos do dia.

Outras descobertas científicas nas áreas de astronomia, matemática e geografia foram feitas a partir da observação das sombras: o filósofo grego Aristóteles (384 a.C. - 322 a.C.) afirmou que a Terra é esférica e maior que a Lua partindo da observação dos eclipses causados pela sombra da Terra na Lua; Galileu Galilei (1564 - 1642), em 1610, descobriu que na Lua havia montanhas com quase oito mil metros de altura; Tales de Mileto (625 a.C. - 558 a.C.), no fim do século IV a. C. descobriu a altura das pirâmides do Egito por meio das sombras (figura 1). Ele comparou a proporção entre as medidas de um objeto e sua sombra e calculou a altura da pirâmide de Quéops a partir da extensão da sombra que ela projetava na areia.

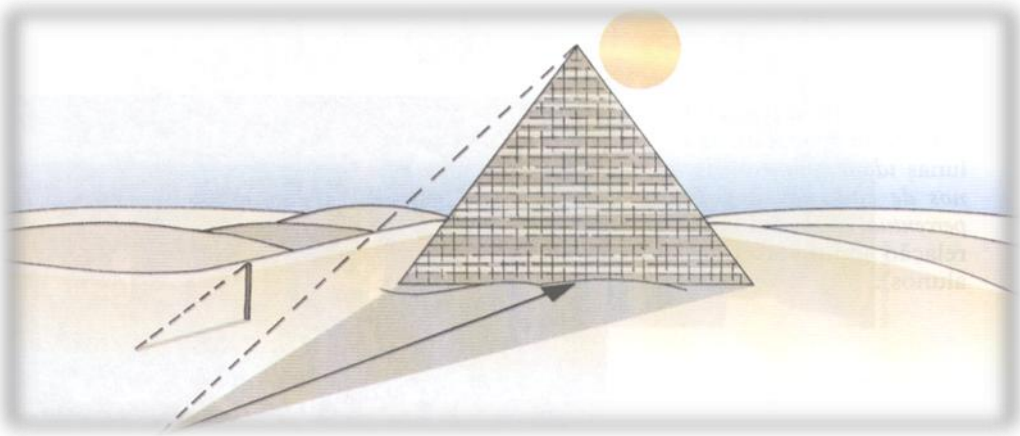


Figura 1 - Descoberta da altura das pirâmides
Disponível em HTTP://www.colegiocatanduvas.com.br/desgeo/teotales/index.htm

A sombra foi objeto de culto e investigação por filósofos e artistas pelo menos desde Platão no século V a.C. Em sua alegoria da caverna, Platão dividiu o mundo entre aparência e realidade, imaginando prisioneiros acorrentados numa caverna, de costas para o fogo e com

[15] Conforme Almanaque Sombras e Luz, editado pelo SESC Pompéia, SP, para a Exposição Sombras e Luz, 2009.

um muro a sua frente, que são forçados a olhar somente a parede de fundo da caverna, onde são projetadas sombras de outros homens. Pelas paredes da caverna também ecoam os sons que vem de fora, de modo que os prisioneiros, associando-os, com certa razão, às sombras, pensam ser eles as falas das mesmas. Desse modo, os prisioneiros julgam que essas sombras sejam a realidade. Um prisioneiro deslumbrado pela luz do fogo é levado a olhar por cima do muro e, saindo da caverna, ele é cegado pela luz do sol e só depois de um tempo percebe as sombras, os reflexos e os "seres reais" que projetam as sombras; então, seu olhar se eleva em direção ao sol e ele percebe que este é o que produz vida.

O mito da caverna pontua o extremo da luz e da sombra; entre a presença e ausência de luz, entre o real e o irreal; entre o legível e o ilegível; a ingenuidade e a percepção.

> A sombra impalpável e a realidade corpórea, às vezes antagonistas e, ao mesmo tempo, inseparáveis, submergem de antigas correntes do pensamento nas quais a união do material e do imaterial participa de uma particular visão de mundo. Assim, a concepção de Platão de que nosso universo visível é a sombra de outro universo mais real e duradouro, situado além de nossa percepção sensível, se enfrenta com as idéias de Aristóteles que considera bem real a nossa realidade. (BADIOU: 2004,15).

A palavra "sombra" possui diferentes conceitos, significados e percepções, na psicologia, filosofia, arte, religião, física e nas diversas culturas, religiões e sociedades em que esse conceito está inserido. E em todos os tempos e em culturas muito diferentes encontramos histórias, tabus e mitos da sombra. Na índia "se a sombra de um intocável tocar o corpo de um brâmane, o brâmane deverá purificar-se", na Ilha de Wetar deve-se cuidar da própria sombra, um golpe nela desferido pode adoentar-nos; na Ilha Banks não se deve permitir que a sombra incida em certos rochedos agourentos e seja em seguida tragada por eles,

> Em Anboyna e em Uliase, duas ilhas localizadas perto do Equador, não se sai de casa ao meio dia porque, nessa hora, há perigo de (como não há projeção de sombra) se perder a alma. A sombra sendo reflexo da alma, também a expõe ao perigo. Em Nova Caledônia, uma ilha do Pacífico, na tribo dos Basutos, acredita-se que os crocodilos têm o poder de levar as almas dos homens, por isso sempre é preciso cuidado ao atravessar rios, para que as sombras das pessoas não sejam projetadas em locais onde existem crocodilos. Na China, nos funerais antigos, momentos antes de se fechar o caixão, os presentes tomavam cuidado de se afastar para que a sua sombra não estivesse dentro do caixão e fosse assim encerrada e levada com o morto. (AMARAL: 1996,84)

Pode-se perceber que na maioria destes casos a sombra possui um significado obscuro, traz o medo, é associada com as forças negativas, com o mal, no Cristianismo, por exemplo, Deus é a luz, e o Diabo é o filho da escuridão. Isto é, a luz é o lado do bem e a obscuridão é o lado do mal.

Nos tempos atuais existem estudos mais aprofundados da mente que nos trazem outros significados além dos já comentados. Assim, Roberto Casati (2001: 281) argumenta:

> A mente tem uma relação difícil com a sombra. O cérebro usa as sombras continuamente de um modo muito astucioso para saber como são feitos os objetos e onde estão situados no ambiente. No entanto o cérebro não consegue focalizar direito as sombras. São objetos estranhos, que nos deixam perplexos. Como se explica essa ambigüidade do conhecimento da sombra? Devemos distinguir entre um uso automático e não consciente das sombras e um uso consciente, que requer alguma noção delas.

Piazza e Montecchi (1987: 10) diz que "o mundo de nosso conhecimento se encontra imerso na luz: esse mundo onde a relação entre causa e efeito parece inalterável, em que o espaço está controlado e a definição do contorno do real é uma coisa certa. A idéia de um mundo 'sem sombras' é tão profundamente tranqüilizadora como irreal." Luz e escuridão são fenômenos indissoluvelmente unidos, tanto nas emoções sugeridas que evocam, como no fenômeno concretamente perceptível que determinam: as imagens.

Quando se trata de estudos na área da psicologia, podemos citar Carl Gustav Jung (1875 - 1961) que considera a *sombra* o centro do Inconsciente Pessoal, o núcleo do material que foi reprimido da consciência. A *sombra* inclui aquelas tendências, desejos, memórias e experiências que são rejeitadas pelo indivíduo como incompatíveis com a persona e contrárias aos padrões e ideais sociais. Em 1945, Jung deu uma definição mais direta e clara da sombra: "a coisa que uma pessoa não tem desejo de ser".[16] Nesta simples afirmação estão incluídas as variadas e repetidas referências à sombra como o lado negativo da personalidade, a soma de todas as qualidades desagradáveis que o indivíduo quer esconder, o lado inferior, sem valor e primitivo da natureza do homem, a "outra pessoa" em um indivíduo, seu próprio lado obscuro.[17]

Domingo Castillo (2004: 51, tradução nossa) afirma que "a sombra é a imagem obscura que projeta um corpo ou objeto opaco sobre uma superfície, ao colocar-se entre um foco de luz e a dita superfície".[18] Segundo ele um corpo opaco não deixa passar a luz, portanto o espaço que ocupa ante o foco da luz delimita uma zona negra plana (bidimensional). Além dos corpos opacos, existem os translúcidos, que deixam passar parte da luz, e os transparentes, que são atravessados pela luz.

De acordo com Rudolf Arnheim (1996: 304) as sombras podem ser próprias ou projetadas. As próprias são encontradas nos objetos cujas formas, orientação espacial e distância da fonte luminosa são criadas. As sombras projetadas são lançadas de um objeto sobre o outro ou de uma parte sobre outra do mesmo objeto. Ambas ocorrem nos lugares do

---

[16] Informações retiradas do *Dicionário Critico de Análise Junguiana* editado eletronicamente. Disponível em: http://www.rubedo.psc.br/dicjung/verbetes/sombra.htm Acessado em 22/09/2009.

[17] Ibid.

[18] "La sombra es la imagen oscura que proyeta um cuerpo u objeto opaco sobre la superfície, a colocarse entre um foco de luz y dicha superfície."

ambiente onde a luz é escassa, portanto são fisicamente da mesma natureza. O maior interesse nesta pesquisa é com a sombra projetada, que é a utilizada no Teatro de Sombras. "A sombra projetada é uma imposição de um objeto sobre outro, uma interferência na integridade do receptor" (ARNHEIM, 1996: 304). Ela varia segundo o tipo e a intensidade da fonte de luz, a distância entre esta e o objeto, o ângulo de projeção e a superfície sobre a qual se projeta. Amaral (1987: 117), participando de uma oficina de teatro de sombras com o Teatro Gioco Vita, verificou que:

> A sombra é relativa. Relativa ao espaço, à intensidade da luz e relativa à distância que separa o corpo do foco luminoso. E ainda que o corpo ou objeto emissor da sombra permanecesse o mesmo, na mesma posição e forma, em se variando a distância do foco de luz, a sombra alterava-se completamente.

Castilho (2004: 304) também acredita que a sombra é algo relativo, pois muda de tamanho e forma dependendo dos movimentos feitos com o objeto, dependendo da distância do foco de luz, de como se incide a luz no objeto e de como é a superfície sobre a qual se projeta a sombra. Um objeto grosso pode dar uma forma fina, as cores aparecem pretas. Um cilindro, por exemplo, pode ser um retângulo; um círculo pode parecer uma superfície quebrada. Tem características próprias do objeto, mas possui outras que não são pertinentes ao mundo físico: possui forma, podemos medi-la, vemo-la mover, mas não podemos tocá-la. Vai embora ou se esvaece com uma simples troca de intensidade na iluminação. E "essa duplicidade realidade-ficção própria das sombras é a responsável pela permanente estimulação da fantasia" [19] (CASTILHO, 2004: 81, tradução nossa).

A sombra tem algumas características como: o tamanho – aumenta ao aproximar o objeto da fonte de luz e diminui ao se afastar dela (uma sombra nunca poderá ser menor que o objeto que a produz); a elasticidade – pode distorcer-se, alterando suas proporções e a sobreposição – quando várias sombras se projetam sobre a mesma superfície, o resultado final é a mescla delas (as sombras de maior tamanho ocultam as menores) (CASTILHO, 2004: 51).

Para que exista a sombra são necessários, basicamente, a fonte de luz, o corpo que bloqueie integralmente ou parcialmente a luz e a superfície na qual irá incidir a sombra ou a ausência integral ou parcial da luminosidade: "A Sombra é o reflexo de um corpo ou de um objeto (boneco ou não). O corpo/objeto tem concretude e eternidade, mesmo que relativas, a sombra não. [...] A sombra é a parte imaterial da matéria" (AMARAL, 1997: 112).

[19] Esta duplicidad realidad-ficción própria de las sombras es la responsable de la permanente estimulación de la fantasia.

1.2 SURGIU A LUZ E A SOMBRA SE FEZ PRESENTE

Na antiguidade o homem acendeu o fogo. Suas chamas cresceram e comunicaram para a luz e para a sombra uma vida aterrorizadora. Através da luz surgiu uma nova percepção de espaço. “Sem luz, os olhos não podem observar nem forma, nem cor, nem espaço ou movimento” (ARNHEIM, 1996: 293). Posteriormente o homem conseguiu que a luz fosse mais perdurável: a lâmpada de azeite ou de petróleo e a vela foram seguidas pela lâmpada elétrica e por fim o uso da luz halógena em todas as suas formas. A sombra, então, se fez mais duradoura e manipulável.

“A renovação contemporânea do Teatro de Sombras se deve a um aprimoramento tecnológico que altera a natureza da interpretação”, juntamente com as mudanças ocasionadas na poética do espetáculo, como por exemplo: a ruptura com o espaço – o ator-animador passa a não se esconder atrás das telas e ampliar seu espaço de trabalho, aumenta as possibilidades de criação dos tipos de silhuetas e de telas, começa-se a trabalhar também com a sombra de objetos e do corpo humano, não somente com silhuetas (CASATI, 2001: 32).

Segundo Casati (2001: 32) “até o segundo pós-guerra, as lâmpadas usadas para a projeção só podiam ser reduzidas a pontos de luz interpondo-se uma tela furada a qual as fazia perder a luminosidade; senão, eram fontes luminosas extensas que provocavam, portanto, sombras fora de foco.” Com a eletricidade apareceram vários tipos de instrumentos para iluminar até se chegar ao raio laser da atualidade.

No Teatro de Sombras contemporâneo, um fato decisivo na busca de novas possibilidades expressivas tem sido a experimentação do terreno das luzes halógenas. O Teatro de Sombras utiliza-se da tecnologia adaptando-a para dar respostas a suas necessidades. A escolha de diferentes tipos de luz e as combinações entre eles determinam: o tipo de manipulação, o tamanho da tela, a opção de dividir a mesma em zonas de uso independente e as características da sombra obtida (contorno nítido ou difuso, sensível variação do tamanho com pouca movimentação da silhueta, a multiplicidade das imagens, o aumento de suas possibilidades de transformação, de deformações). É interessante ressaltar que esta descoberta da lâmpada halógena, que possui luz branca e brilhante, transmite uma luz puntiforme e possibilita realçar as cores e os objetos com eficiência energética maior do que a das lâmpadas comuns e trouxe muitas transformações no Teatro de Sombras, pois aumentaram as possibilidades de escolhas estéticas já que a silhueta/objeto/corpo não necessita mais estar perto da tela para ter nitidez, ela pode estar em qualquer lugar do espaço e

continuará tendo uma boa definição[20]. Pode-se trabalhar com objetos que tenham rotação em seu próprio eixo interno, podendo dar à silhueta uma qualidade tridimensional, não utilizando somente silhuetas chapadas, pois "a sombra que é projetada parece ter profundidade espacial e a perspectiva se movimenta"[21] e o ator-animador enquanto segura com uma das mãos a silhueta distante da tela, com a outra pode, sem nenhum problema, controlar a luz e segui-la. Antes a silhueta era o elemento mais importante para o ator-animador, agora, a luz também se tornou uma ferramenta de grande valor. Surgiram aí, muitas possibilidades de manipulação para a projeção da sombra.

Para se escolher um ou outro tipo de iluminação, precisam ser considerados alguns fatores, entre eles: a potência, a intensidade da luz e a possibilidade de regulação que influenciará na distância de projeção; a abertura do feixe de luz, quanto mais concentrado, mais produz sombras com contorno nítido (as lâmpadas halógenas, lâmpadas puntiformes), e quanto mais aberto, mais produz sombras com contorno difuso (lâmpadas de filamento, lâmpadas comuns, tubos fluorescentes, velas); a possibilidade de controlar o feixe de luz para delimitar a zona iluminada (projetores, focos); a distância necessária entre a fonte de luz e a tela; a situação da luz com respeito à tela em função da altura ângulo de inclinação; a possibilidade de colorir a luz, mediante filtros e gelatinas coloridos transparentes; etc. (CASTILHO, 2004: 65).

Quanto à abertura do feixe de luz, por exemplo, percebe-se na figura 2 que o aspecto da sombra "C2", projetada pelo elemento "c" com a lâmpada puntiforme de um projetor, oferece uma notável definição (o preto da sombra e o branco da luz estão quase em oposição direta, se observa um fino traço cinza: a sombra é nítida), o que é diferente do caso da sombra "C1", projetada pelo mesmo objeto "c" com luz de uma lâmpada normal de filamento grosso na qual não se consegue determinar os pontos exatos do começo e do fim (observa-se um amplo traço acinzentado, contorno difuso: a sombra é desfocada) (PIAZZA e MONTECCHI, 1987: 86).

Como exemplos de elementos mais utilizados hoje, temos os focos de teatro com refletor e lâmpadas halógenas, que produzem sombras com perfil nítido, ou episcópicas, filamentos cujas sombras têm perfis difusos; focos confeccionados manualmente, com lâmpadas halógenas de gás concentrado e potências que oscilam entre 50 a 100 watts

[20] Antes da descoberta da lâmpada halógena as silhuetas precisavam ficar o mais próximo da tela, pois quanto mais afastada menos definição ela tinha.
[21] "The shadow which is cast purports to have spatial depth and the perspective moves." (REUSCH, Rainer. In: http://www.schattentheater.de/files/englisch/geschichte/geschichte.php - tradução nossa).

conectados a 12 volts ou de 125 e 250 watts a 24 volts, que produzem sombras com perfis nítidos e permitem, ao aproximá-los à silhueta, variar o tamanho da sombra consideravelmente ou realizar enquadramentos diferentes da figura. Pode-se usar também como uma luz portátil permitindo projetar e deslizar a sombra por qualquer ponto da tela.

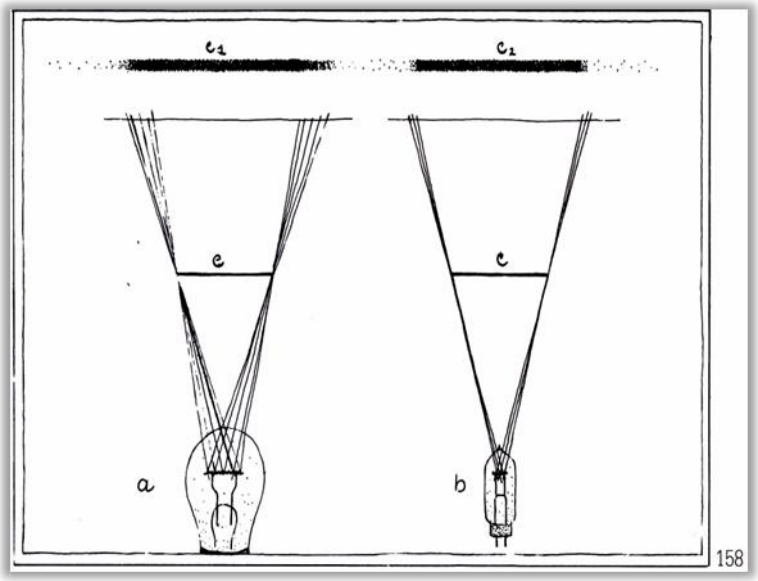


Figura 2 - Focos Luminosos
(PIAZZA E MONTECCHIO, 1987: 86)

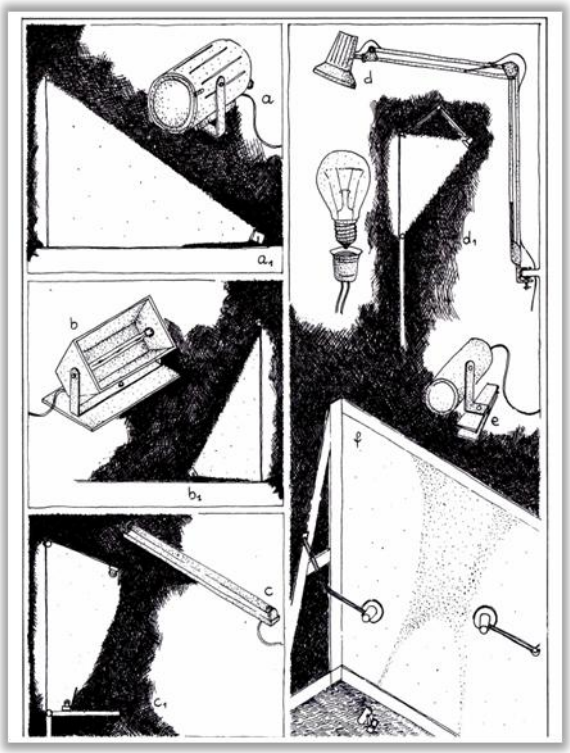


Figura 3 - As Fontes Luminosas: lâmpadas de filamento
(PIAZZA E MONTECCHIO, 1987: 88)

Na figura 3 têm-se desenhos de exemplos de lâmpadas como as halógenas no refletor (a), lâmpada de tubo de néon (b), de iodo (c) e lâmpadas comuns com braço extensivo (d) e foco (e). Também, na figura 19, desenhos do possível espaço que a luz da lâmpada abrange (a1, b1, c1, d1, f) para uma investigação (PIAZZA e MONTECCHI, 1987: 87).

Outros exemplos ainda que possam ser utilizados são os projetores de dispositiva com lâmpadas halógenas de 150 ou 250 watts a 24 volts e lentes. A variedade de objetivas permite jogar com a distância focal – uma objetiva angular de 55 mm proporciona uma imagem projetada maior que uma objetiva normal de 85 mm mantendo-se a mesma distância entre o projetor e a tela. Estes projetores podem funcionar como luz branca sem ficar nenhuma marca da dispositiva nas projeções.

Retroprojetores com lâmpadas halógenas de 250 watts a 24 volts permitem projetar cenografias recortadas em cartão, apoiando-as diretamente sobre a superfície de cristal, projetar fundos cenográficos fixos desenhados em uma lâmina de acetato, pintados previamente com canetas ou tintas para retroprojeção ou em movimento deslizando um rolo de acetato, manipular silhuetas diretamente sobre o retroprojetor, mas se adverte que os movimentos devem ser muito suaves para evitar o efeito de borrão da sombra na tela. E também outros projetores de vídeo, *flash* estroboscópico e os diversos tipos de lanternas podem ser usados.

Como se percebe, as possibilidades do uso da luz na atualidade são muitas. Experimentando, descobre-se a importância da luz para criar vida e ilusão cênica. O raio da luz pode criar várias mudanças de acordo com a movimentação e de onde ela vem: de baixo, de cima, da esquerda, da direita, luz móvel, luz fixa, luz colorida, luz filtrada, etc. A luz ainda nos mostra imagens diferentes em superfícies planas ou redondas, em formas côncavas ou convexas, influencia nas formas, cores, estruturas e materiais. Assim como a luz em diferentes distâncias e diferentes intensidades produzem efeitos diferentes.

Castillo (2005: 67) afirma que é inquestionável a grande influência que a fonte de luz exerce no caráter estético e expressivo da sombra. A escolha mais adequada em cada caso será aquela que melhor se ajuste às características do espetáculo (sombras corporais, sombras com silhuetas, objetos, ou a mistura de várias) sendo coerente com o projeto inicial proposto para a cena. Nesta situação, Michael Meschke (1985: 87) exemplifica em seu livro *Una Estética para El Teatro de Títeres:*

> Ainda que o *Dalang*, ator-animador de sombras indonésias, disponha da luz elétrica, conserva a lâmpada de azeite porque responde melhor à necessidade de magia do teatro de *Wayang-Kulit*, teatro dos tempos remotos da humanidade quando a vida e a

> morte, a realidade e a ilusão, o homem e o espírito, os deuses e os demônios, viviam numa luz vacilante e incerta.[22] (tradução nossa[23]).

Porém apesar dessa afirmação de Meschke, Jô Humphrey (1986: 73-91) relata que o teatro chinês atualmente utiliza sim, a luz fluorescente: "nós usamos um tubo fluorescente porque difunde os raios da luz, criando menos sombras provenientes das varas e das mãos dos performers[24]". Roger Long (1986: 93-106), outro pesquisador da área, fala da modernização do teatro javanês, reafirmando a mudança da tradicional lâmpada de óleo de chama aberta para o filamento da lâmpada elétrica e a sua subseqüente evolução. Ele ainda relata outras mudanças no teatro javanês: "o uso do microfone e amplificador eletrônico; as transmissões de rádio e televisão e os seus efeitos na *performance*, e, talvez o mais importante, a aquisição massificada de toca-fitas e o seu impacto sócio-econômico no *wayang* resultantes do seu uso". Menciona também outros resultados das mudanças na confecção, pintura e atuação do *wayang* que vieram acompanhadas do turismo e do comércio crescente com países estrangeiros.

Toda a estrutura do Teatro de Sombras na atualidade está mudando. Virtualmente todas as inovações tecnológicas previamente discutidas por Long (1986: 93-106) têm afetado em algum aspecto a qualidade ou natureza da *performance* do *wayang*:

> Luzes, microfones, e inovações nas transmissões são todos avanços tecnicamente mundanos que nos entusiasmam pouco – mesmo no contexto e impacto nas formas das artes tradicionais. Afinal, a luz elétrica certamente afetou o que nós agora consideramos como sendo "tradicional" o estilo de drama europeu do século XIX e nós não ficamos sentados reclamando sobre a perda da "atmosfera" de velas e luzes a gás em nossos teatros.

Portanto, existem contradições à evolução tecnológica, cabe aos utilizadores fazer a escolha da melhor forma para os seus espetáculos. Long (1986: 93-106) não chega a conclusões afirmativas sobre o *wayang* apenas comenta que a cada vantagem conquistada através do avanço tecnológico, alguns aspectos do *wayang* são perdidos ou diminuídos, porém conclui: "a tecnologia esta mudando o *wayang* e continuará a fazê-lo. É importante que nós que o amamos e o estudamos nos mantenhamos flexíveis para as mudanças" (LONG, 1986: 106).

---

[22] Aunque el *dalang*, actor/titiritero de sombras chinescas indonésio, dispone de luz eléctrica, conserva la lámpara de aceire porque responde mejor a necesidad de magia Del teatro de *wauang-kulit*, esse teatro de los tiempos remotos de la humanidad cuando la vida y la muerte, la realidad y la ilusión, el hombre y el espíritu, los dioses y los demônios, Vivian a uma luz vacilante e incierta.

[23] Na tradução para o português corrigi a citação de Meschke, pois de acordo com os estudiosos de Teatro de Sombras, o *Dalang* é o ator-animador de Sombras Javanesas e não Chinesas.

[24] Jô Humphrey tem uma companhia chamada Teatro de Sombras Yueh Lung que concentra sua pesquisa na tradição do Teatro de Sombras chinês, conhecido como a Tradição Luanchou. Até o começo do século XX, este era um dos mais populares entretenimentos na China.

É importante salientar que o acúmulo excessivo de efeitos luminotécnicos buscando a espetacularidade causa impactos momentâneos aos espectadores, mas pode confundir seus sentidos. As sombras, para Castillo (2005: 67) são a linguagem das emoções e da sugestão. Por isso, é importante a dosagem adequada dos meios expressivos para poder produzir a emoção certa.

Todos esses equipamentos citados já foram utilizados e experimentados pela Companhia Teatro Lumbra de Animação, que considera a iluminação o ponto chave da dramaturgia no Teatro de Sombras, porém Fávero alerta que um dos principais elementos do Teatro de Sombras é o escuro: "é como um piloto de avião, quanto mais horas de vôo, mais experiência e mais possibilidades ele tem, o tempo no escuro reflete na questão do entendimento da luz".[25] E quanto ao avanço da tecnologia e a criação de lâmpadas que deixam a sombra mais nítida ele acrescenta: "não interessa qual é a lâmpada, mas sim o que a dramaturgia pede. Respeitando isso tu tens a lâmpada certa, o tamanho de cabo correto, a bitola, a voltagem, o peso, a medida, o tamanho da projeção de luz, a cor que ela vai ter e assim por diante".[26]

A iluminação no Teatro de Sombras cria partituras, símbolos, signos, significados, intensidades, subjetividades, de um modo completamente diferente das de uma iluminação cênica. A iluminação cênica trabalha com outra dinâmica, outra relação com os materiais, e isto, segundo Fávero, pouco tem que ver com o Teatro de Sombras. Na iluminação cênica, o iluminador faz com que alguma coisa apareça diretamente em cena. No Teatro de Sombras é diferente, ele tem o trabalho de revelar as coisas numa outra dimensão, que não é mais a dimensão física do palco: "Para fazer a iluminação do Teatro de Sombras nós temos que ter um domínio tridimensional do espaço, só assim se conseguirá uma qualidade bidimensional de sombra".[27] Ele acrescenta que a questão maior, no Teatro de Sombras, é que o escuro deve estar presente, "se tu tens escuro tu garantes a existência da sombra [...] É a redução da iluminação que traz a sombra como força dramática".[28] Fávero explica dando o exemplo de quando o ator entra em cena: "se tivermos uma luz pontual em cima do ator que está aparente, interpretando um personagem, no espetáculo de sombras, ele vai estar impregnado de sombra, agora se tu abrires uma luz geral na cena dele e mostrar o cenário que está decorando a cena, já se perde o trabalho com as sombras".[29]

---

[25] Em entrevista dada a autora desta pesquisa em janeiro de 2010, vide apêndice, p.144.
[26] Ibid., p.144.
[27] Ibid., p.145.
[28] Ibid., p.148.
[29] Ibid., p.148.

Meschke (1985: 87, tradução nossa) conclui em seu capítulo sobre a luz: "Devidamente utilizada, a luz é um recurso enorme, rico em possibilidades, mas também muito sensível. Tão rico é este instrumento que um raio de luz sozinho, procedente de uma única fonte, é capaz de dar a nossa matéria morta uma vida vertiginosa!".[30]

1.3 A TELA, UM SIMPLES SUPORTE OU ESPAÇO TEATRAL?

A tela é o suporte destinado a receber as sombras. Nos países árabes chamam-na de "tecido do sonho" (CASTILHO, 2004: 55).

Castillo (2004: 55) descreve que de um lado da tela se encontra o manipulador, que recebe a luz detrás e projeta sua própria sombra ou as das silhuetas que anima, e do outro lado, o público que assiste ao espetáculo. Através desta frágil "parede" de separação, se busca o encontro mágico, a comunicação entre emissor e receptor por meio das imagens e das sensações que provocam.

A tela tradicional é elaborada habitualmente com algodão branco, com uma trama de tecido densa. Tem formato retangular e se monta em um "bastidor" que a mantém presa. No Teatro de Sombras atual, os materiais usados para confeccionar a tela variam de acordo com o grau de opacidade ou semitransparência, buscando diferentes tipos de plásticos, papéis, materiais acrílicos e filtros planos usados em fotografia, linho, seda, tela de saco. A cor também pode oscilar, as mais usadas são entre o branco e o bege, mas se pode utilizar outras cores de acordo com a estética que se quer chegar. Na figura 4, fotos de espetáculos da Companhia Teatral Lumbra de Animação, e na figura 5, da Companhia Teatral L'Asina Sull'Isola[31], percebe-se como o tamanho e o formato da tela variam muito dependendo das características do espetáculo. Seguindo neste entendimento, poder-se-ia pensar que a tela possui somente a função de acolher as sombras criadas pelo ator-animador e oferecê-las ao público em gesto silencioso. Porém, de acordo com Piazza e Montecchi (1987: 95) a tela não é somente uma parede. Ela pode ser como uma teia de aranha ou um tecido voal (figura 5 – foto c) sensível ao mais leve movimento do ar, ou até uma grande vela de navegar. Mais uma vez, depende-se da criatividade e da experimentação para se conseguir aos efeitos desejados.

As maiores mudanças produzem-se no uso dinâmico que se faz da tela, abandonando a

[30] "Debidamente utilizada, la luz es un recurso enorme, rico em posibilidades, pero también muy sensible. !Tan rico es este instrumento que um solo rayo de luz, procedente de una única fuente, es capaz de dar a nuestra materia muerta uma vida vertiginosa!".

[31] Companhia italiana criada em 1996 por Katarina Janoskova e Paollo Valli, dois artistas com pesquisa em Teatro de Sombras européia tendo como base os ensinamentos da Academia de Arte Dramática de Praga e do Teatro Gioco Vita, respectivamente.

posição fixa e estendida. Em alguns casos, somente se fixa a parte superior da mesma, o que permite movê-la fazendo com que as sombras se distorçam criando surpreendentes efeitos visuais. O uso de várias telas no cenário ou a divisão de uma em várias zonas favorece o ritmo do espetáculo, ao variar espacialmente o ponto de atenção do espectador. Com o mesmo objetivo, se recorre ao uso de pequenas telas portáteis, com iluminação própria, que permitem os movimentos do animador por diferentes pontos do espaço cênico. Amaral (1997: 124), em sua experiência com o Teatro Gioco Vita especifica uma classificação de cenas de acordo com a tela utilizada: quando se utiliza cenas em pequenas telas, elas são consideradas cenas fechadas, isto é, conclusivas em si; quando o espaço usado é o palco ou se extrapola o palco (por exemplo, utilizar paredes externas de um prédio), são cenas mais amplas, consideradas cenas abertas.



Figura 4 - Diferentes Tipos de Telas Companhia Teatro Lumbra
Acervo da Cia Teatro Lumbra de Animação



Figura 5 - Diferentes Tipos de Telas Compagnia Teatrale L'Asina Sull"Isolla
Disponível em: http://www.lasinasullisola.it/index.html

Montecchi (2007: 29) conta que quando começou suas experiências com a sombra corporal assim argumentou:

> O espaço-tela para as sombras representa um universo filosófico das culturas orientais que o produziram. A cultura ocidental ao herdá-la, transformou-a em superfície de projeção que anula o significado profundo contido na transparência de apresentar uma parte na frente, outra atrás e de dividir os planos de significado e os planos de fruição. A divisão se transformou em separação: um simples recurso para esconder do público a visão dos equipamentos técnicos. Anulando os valores filosóficos, a tela e o conceito de espaço teatral que contém, se converteram numa superfície vazia que se encherá com imagens em movimento.

Complementa que a sombra perdeu teatralidade no campo da figuração, perdeu tridimensionalidade para a dimensionalidade, mas o objetivo do Grupo Gioco Vita continua na tentativa, mesmo depois do *Corpo Sutil*[32], que consiste em restituir à sombra a idéia de espaço perdido, convencidos de que o espaço, no sentido em que foi transmitido pela tradição já não é suficiente para as novas buscas do Teatro de Sombras.

No Teatro de Sombras contemporâneo, restituir à sombra a ideia de espaço perdido já não é uma premissa e sim uma opção, pois temos vários espetáculos, inclusive do Teatro Gioco Vita, nos quais as telas de projeção são móveis, com dimensões variadas e surpreendentes, e não mais telas que separam o ator-animador do espectador, pois os atores, hoje, aparecem manipulando as silhuetas à vista do público, transformam bandejas e outros

[32] Espetáculo que dirigiu no Grupo Teatro Gioco Vita no qual abandona a silhueta de objetos e utiliza exclusivamente a sombra baseada no corpo humano.

objetos em telas pequenas, e contam histórias como no caso do espetáculo "*Pepe e Stela"*[33]. A tela já começou a sofrer transformações na época do *Le Chat Noir (*final do século XIX): de acordo com Montecchi (2007: 68), ela já era multiplicada, eram utilizadas até sete telas num mesmo espetáculo (e re-concebida nas formas: semicircular, por exemplo).

Mas Montecchi (2007: 72) acrescenta que apesar dessas mudanças feitas por *Le Chat Noir* é importante notarmos que, da maneira como foi feito o Teatro de Sombras pelo grupo citado, tudo estava se tornando mecânico. Como exemplo para sua argumentação, pede que olhemos uma foto (figura 6) que reproduz o Teatro de Sombras javanês: o espaço é único, a tela posta no meio da sala une, não divide; o *dalang* (aquele que celebra o evento) está no centro, sua energia vital é transmitida ao espectador, filtrada ou não pela tela. "Nada é funcional, tudo é vital. [...] A tela, nesta e em todas as formas de teatro oriental, é o local de encontro entre quem representa e quem assiste; as sombras não devem interferir, mas favorecer esta comunhão" (MONTECCHI, 2007: 72). E nos mostra também, como exemplo, a foto (figura 7) de uma das barracas do *Chat Noir*, que nos faz perceber o quão separado era o espaço da criação do espaço da fruição: "Estar atrás da tela equivalia a não estar". A tela já era concebida tecnicamente para separar física e perceptualmente quem criava de quem assistia. Isto é, a tela era um separador de espaços.

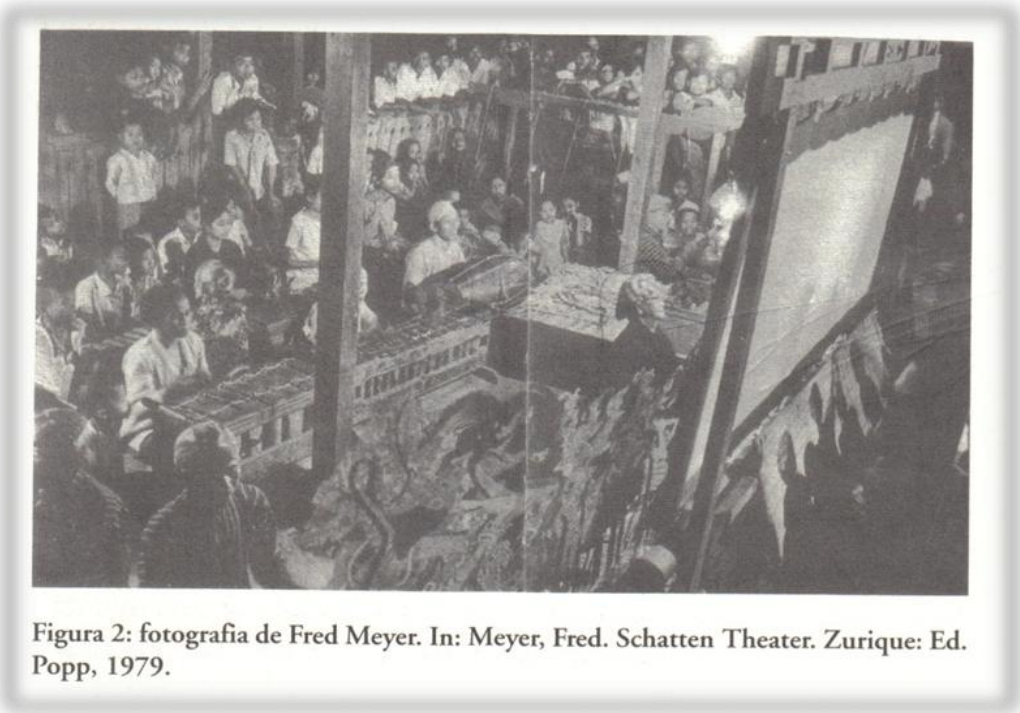


Figura 2: fotografia de Fred Meyer. In: Meyer, Fred. Schatten Theater. Zurique: Ed. Popp, 1979.

Figura 6 - Teatro Javanês
Revista Móin-Móin, 2005:73

[33] Espetáculo apresentado no 3º FITAFLORIPA - Festival Internacional de Teatro de Animação de Florianópolis, SC em 2009, assistido pela pesquisadora.

Isso fez com que o Teatro Gioco Vita refletisse sobre como restabelecer "o encontro de olhares", entre o animador e o espectador, sem ter que renunciar à força espetacular das imagens. Aconteceu, então, progressivamente, a ruptura do espaço começando pelo movimento da tela até "romper definitivamente o espaço tradicional para dar evidência corpórea ao animador e uma espacialidade diferente às sombras. Nasce assim, um espaço novo, aberto, permeável, onde a sombra habita o espaço e não somente a superfície" (MONTECCHI, 2007: 74).

> Com a ruptura da tela, a sombra invade o espaço, o atravessa, sobrepõe-se a outras sombras, dialoga com a luz e com o escuro. O espaço das sombras não está mais contido em outro, mas existe em si: não é pré-construído rigidamente, mas toma forma quando uma luz acende, uma tela se levanta. Várias telas criam infinitas variantes espaciais. Deste modo, o espaço da cena acontece em toda a sua tridimensionalidade, e o animador, recolocado no centro, é o *deus ex machina*, o criador de tudo o que ocorre. O evento teatral oferecido ao espectador não é mais feito somente de imagens bidimensionais, mas de silhuetas, luzes e corpos. (MONTECCHI, 2007: 74)

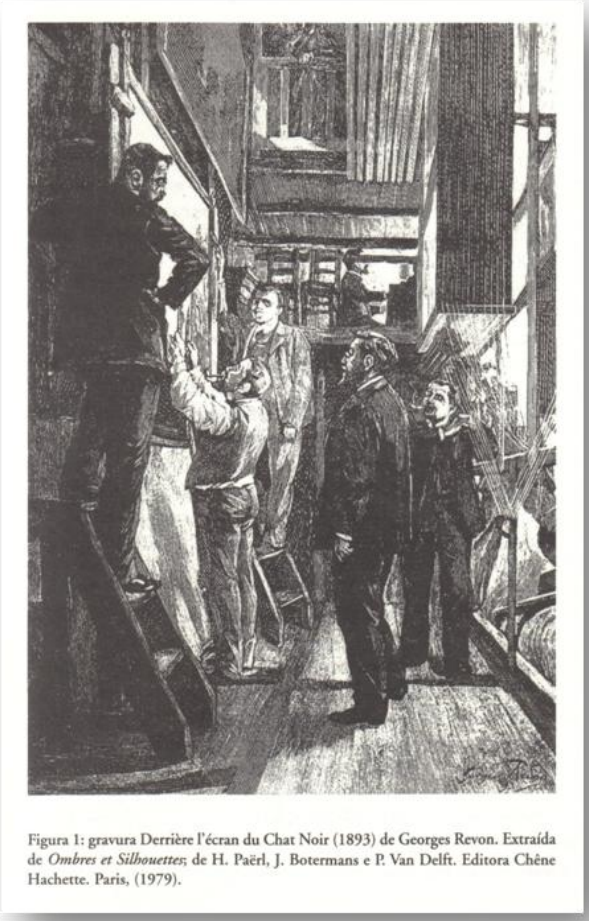


Figura 1: gravura Derrière l'écran du Chat Noir (1893) de Georges Revon. Extraída de *Ombres et Silhouettes*; de H. Paërl, J. Botermans e P. Van Delft. Editora Chêne Hachette. Paris, (1979).

Figura 7 - Gravura de uma cena de *Le Chat Noir*
Revista Móin-Móin, 2005: 69

Amaral (1997: 124) já afirmava a partir da sua experiência com o Teatro Gioco Vita, que "a tela não é o espaço teatral completo". Para os integrantes deste Grupo, a concepção de um espetáculo começa quando começam as experimentações de passagem das silhuetas, em si, para um espaço cênico mais amplo. Vários elementos colaboram com isso: o espaço, as diferentes dimensões de tela de projeção, os posicionamentos de luz, as justaposições de imagens, o som, o ritmo.

A Companhia Teatro Lumbra utiliza telas de diversos tamanhos e muitas formas, inclusive circulares. Para os integrantes da Companhia a tela é considerada espaço, assim como também, o cenário do espetáculo: "Se um pano estiver no chão, ela pode ser um espaço e ela ainda não é a cenografia como um todo, mas uma tela pode ser um tapete, pode ser uma cortina, pode ser um teto. Depende muito de qual é o uso e o que a dramaturgia pede pra isso".[34] Portanto, ela é mais uma das ferramentas para completar a dramaturgia do espetáculo: "Vai muito de como a gente usa as informações. [...] A Cia já tem telas esféricas que são coisas esquisitas de se usar e que até hoje a gente não dominou direito esta idéia em função de ser uma experiência dura mesmo, porque telas esféricas são coisas difíceis para nós humanos, limitados com este corpo".[35]

1.4 A RELATIVIDADE DO ESPAÇO

No Teatro de Sombras "existem dois espaços: o da claridade e o das trevas". (AMARAL, 1997: 122). Na escuridão total a sensação de tempo muda. É mais lento e difícil se transpor qualquer espaço escuro. Mas quando surge um foco de luz, o espaço imediatamente se modifica, apresenta-se em diferentes planos. Nas pesquisas de Arnheim (1996: 300) a luz cria espaço: "todos os gradientes têm capacidade de criar profundidade e os gradientes de claridade se encontram entre os mais eficientes". É o que Montecchi (1987: 18) também afirma a partir da experiência feita com velas em seus laboratórios com crianças "[...] a luz, a cada movimento, delimita um espaço concreto: reconhecer as margens deste espaço é condição indispensável para poder compreender e controlar os efeitos da sombra que podem surgir deste feito".

Vamos pensar no espaço teatral, definido por Pavis (1999: 132), que ele chama também de espaço cenográfico: "é o espaço cênico, mais precisamente definido como o espaço em cujo interior situam-se público e atores durante a representação. Ele se caracteriza

[34] Entrevista concedida à autora, vide apêndice, p. 140.
[35] Ibid., p. 140.

como relação entre os dois, *relação teatral*". Este espaço, ainda segundo Pavis (1999:132), é "a resultante dos espaços nos sentidos de espaço dramático, espaço cênico, espaço lúdico, espaço textual e espaço interior".

Para o Teatro de Sombras convém analisar três deles: o espaço dramático, o espaço cênico e o espaço lúdico. O espaço dramático, segundo Pavis (1999: 132) "é o espaço dramatúrgico do qual o texto fala e que o espectador deve construir pela imaginação". O espaço cênico:

> É o espaço real do palco onde evoluem os atores, quer eles restrinjam ao espaço propriamente dito da área cênica, quer evoluam no meio do público. [...] graças a sua propriedade de signo, o espaço oscila entre o espaço significante concretamente perceptível e o espaço significado exterior ao qual o espectador deve se referir abstratamente para entrar na ficção. [...] a cada estética corresponde uma concepção particular de espaço, de modo que o exame do espaço é suficiente para levantar uma tipologia das dramaturgias. (PAVIS, 1999: 132 - 135)

E o espaço lúdico ou gestual "é o espaço criado pelo ator, por sua presença, por sua relação com o grupo, sua disposição no palco" (PAVIS, 1999: 132).

No Teatro de Sombras, o espaço dramático é criado pela narrativa das imagens e pela projeção delas (dos objetos, figuras, silhuetas, corpos, cenários projetados), pois é a partir daí que o espectador vai ficcionalizar a história. O espaço cênico é todo espaço, seja ele aparente para o público ou não, e nesta linguagem pode-se classificá-lo dentro das tipologias citadas em Pavis (1999: 134) como sendo um "espaço simbolista", estilizado, com um "universo subjetivo" e "onírico". No caso do espaço lúdico pode-se ter o espaço criado pela iluminação, onde o ator-animador está oculto (que é onde ele manipula as silhuetas, a luz, os objetos e o próprio corpo), onde ele está aparente através da sua sombra (a projeção), ou, ainda onde ele está aparente com seu corpo. É onde os atores traçam os limites de seus territórios individuais e coletivos. É o espaço que interessa para esta pesquisa: o espaço que se organiza a partir do ator-animador, construído através do jogo; a partir da maneira pela qual o ator- animador se comporta nesse espaço: recurvado ou distendido, para o alto ou para baixo, que está sempre em movimento. O espaço que se dilata e preenche o espaço ambiente quando é bem utilizado.

Voltando à Montecchi (2007: 72), em suas análises dos espetáculos do *Chat Noir* (figura 7) e do Teatro de Sombras javanês (figura 6), lembramos que ele comenta dois espaços, além dos da tela: o espaço de criação e o espaço de fruição[36]. No *Chat Noir* ele diz que o posicionamento da tela determinava uma separação entre esses dois espaços; já no

[36] A repetição do pensamento de Montecchi (2007, 72) se faz necessário para entendermos que quando se fala da tela pode-se pensar em "tela suporte" (no subcapítulo anterior) e também em "tela espaço" (nesse subcapítulo).

teatro de sombras javanês e em todas as formas de teatro de sombras oriental, a tela é o local de encontro entre quem representa (espaço de criação) e quem assiste (espaço de fruição) [37].

Fávero diz que no Teatro de Sombras, deve-se ter um domínio tridimensional do espaço, para ter uma qualidade bidimensional na sombra. Existe a perda de uma dimensão, por isso tem que ter um compromisso com uma terceira dimensão:

> Se a gente consegue ter controle das três dimensões básicas: altura, largura e profundidade, a gente domina um espaço, que é o espaço de trabalho do sombrista, e começa a conseguir ter uma iluminação adequada para isso. Essa iluminação adequada tem a ver com o uso deste espaço, não é criar equipamentos, mas usar o equipamento de maneira consciente e clara.[38]

Nestas condições, Fávero fala do espaço cênico, mas também do espaço gestual segundo Pavis (2008: 142) que "é o espaço criado pela presença, a posição cênica e os deslocamentos dos atores: espaço emitido e traçado pelo ator, induzindo por sua corporeidade, espaço evolutivo suscetível de se estender ou de se retrair." Quer dizer, unindo-se o espaço do ator-animador (geralmente oculto para o espectador, mas integrante da partitura para a cena acontecer) e o espaço da sombra (visível ao espectador) no local de projeção (tela[39]), se tem o espaço gestual, o espaço de trabalho cênico.

Pode-se dizer que este espaço gestual é criado pelo espaço que os feixes de luz destinam para a projeção das sombras, isto é, o espaço das sombras, unindo-se ao espaço escuro utilizado pelo ator para manipular e interpretar com as sombras. A figura 8 mostra, nos desenhos "a" e "b", o espaço para projeção das sombras (o triângulo branco mostra onde os raios de luz incidem na tela e onde a silhueta-sombra irá aparecer na tela), e nas figuras "c", "d" e "e" as flechas indicam as possíveis trajetórias para se projetar as sombras, paralelas, oblíquas e diagonais. No desenho "a" vê-se que o ator está com uma parte do corpo na luz (que é projetada na tela) e outra parte do corpo (as pernas) fora da luz (que não é projetada na tela). Os dois espaços fazem parte do espaço gestual comentados anteriormente. Percebe-se um detalhe simples e definitivo: os corpos e objetos, para produzir sombras, devem situar-se "dentro" da porção do espaço iluminado (PIAZZA e MONTECCHI, 1987: 18).

De acordo com Piazza e Montecchi (1987: 23, tradução nossa): "cada uma dessas trajetórias da figura 8, assim como todas as intermediárias determinam sombras que conservam constantemente a relação proporcional de suas bordas, mas que aumentam

---

[37] A repetição desta citação de Montecchi nos mostra o quanto: a tela e o espaço estão interligados no Teatro de Sombras.

[38] Entrevista concedida à autora, vide apêndice, p. 146.

[39] Sempre que estiver me referindo a "tela", refiro-me a qualquer superfície onde possa ser feita a projeção das sombras: paredes, edifícios, chão, corpo, água, etc.

progressivamente de tamanho (dimensão)".[40] Um elemento variável nas sombras que são delimitadas pelo espaço entre a luz, o objeto e a superfície em que são projetadas é o tamanho destas: "o maior ou menor tamanho adquirido pela sombra está unido à modificação da distância entre o objeto e a fonte de luz ou a superfície na qual se projeta a sombra"[41] (PIAZZA e MONTECCHI, 1987: 21, tradução nossa). Percebe-se que o tamanho maior ou menor da sombra é inversamente proporcional à distância do objeto/corpo da distância do foco de luz, e diretamente proporcional à distância da superfície de projeção da sombra, isto é, quanto menor a distância do objeto/corpo da fonte de luz e maior a distância da superfície de projeção, maior é a sombra. Na figura 9, o desenho "a" mostra o espaço do ator-animador no espaço e no desenho "b" se tem um estudo da organização do espaço. Outro elemento variável é a deformação da sombra. Segundo Piazza e Montecchi (1987: 25, tradução nossa), conseguir-se-á sombras distorcidas e alteração de suas proporções orientando o corpo ou o objeto em linhas e trajetórias diagonais (figura 8e).

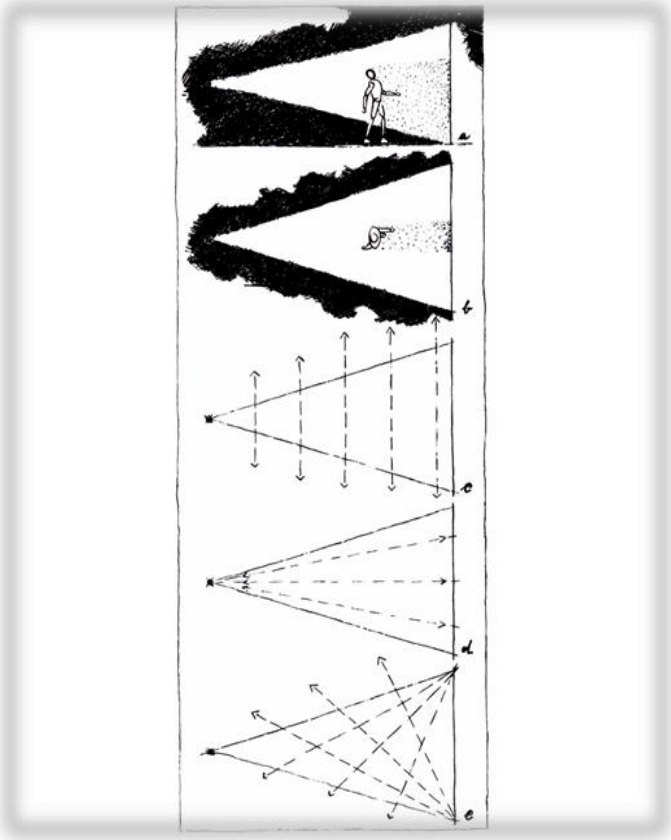


Figura 8 - Possíveis Trajetórias para Projeção de Sombras
(PIAZZA E MONTECCHIO, 1987: 23)

[40] Cada una de estas trayectorias, así como todas las intermedias, determinan sombras que conservan constante la relación proporcional de sus bordes pero que aumentan progresivamente de tamaño (dimensión). (PIAZZA e MONTECCHI, 1987: 23).
[41] El mayor o menor tamaño adquirido por la sombra va unido a la modificación de la distancia entre el objeto y la fuente luminosa o la superficie sobre la que se proyecta la sombra.

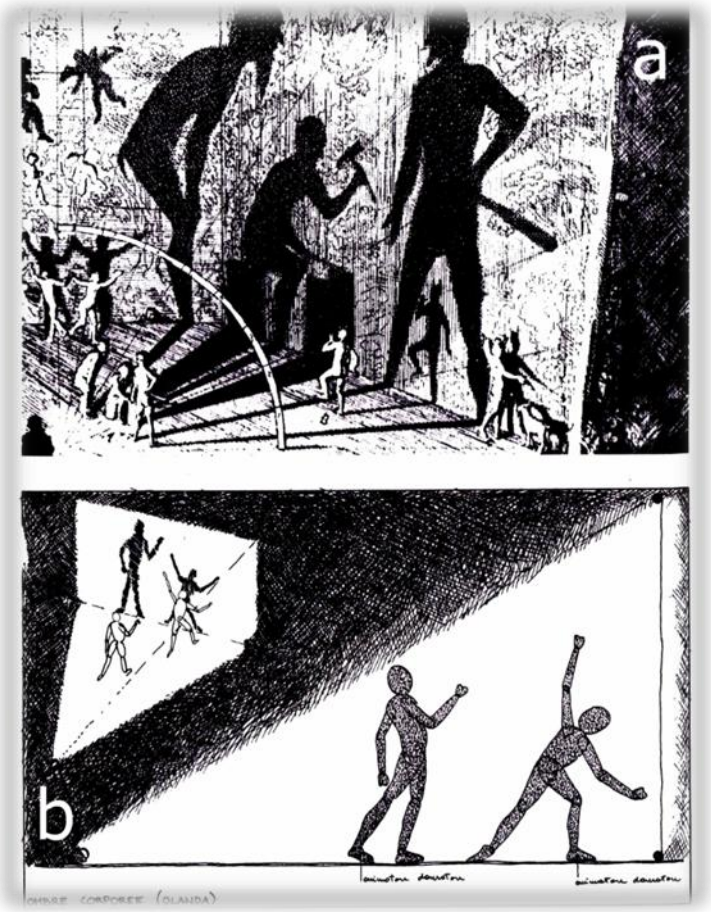


Figura 9 - Utilização do espaço pelo ator e suas dimensões de sombra
(PIAZZA E MONTECCHI, 1987: 43)

Arnheim (1997: 209) explica que existem três dimensões e elas são suficientes para descrever a forma de qualquer sólido e as localizações dos objetos em relação mútua a qualquer momento dado. E para se considerar as mudanças de forma e localização acrescentam-se a dimensão "tempo" às três dimensões. Ele afirma que mesmo a movimentação acontecendo livremente no espaço e tempo desde o início da consciência, a captação ativa dessas dimensões desenvolvem-se gradualmente, de acordo com a lei da diferenciação, isto é, de acordo com a vivência e perceptividade de cada um. E que "o espaço tridimensional oferece liberdade completa: a forma estendendo-se em qualquer direção perceptível, arranjos ilimitados de objetos, e a mobilidade total de uma andorinha" (ARNHEIM, 1997: 209). Portanto, consegue-se entender porque é importante o ator-animador, como diz Fávero, já citado acima, ter o controle das três dimensões apesar da sombra ser bidimensional. O tempo, segundo Piazza e Montecchi (1987: 52), é uma variável determinante num espetáculo de sombras, ele dá o ritmo do movimento, o ritmo narrativo e o

ritmo expressivo, a partir das várias combinações possíveis entre luz, espaço, corpo e silhueta que gradualmente definem relações recíprocas e organizam-se em seqüências narrativas.

Quanto à concepção bidimensional, Arnheim (1997: 209) afirma que ela:

> Produz dois grandes enriquecimentos. Primeiro, oferece extensão de espaço e, portanto as variedades de tamanho e forma: coisas pequenas e coisas grandes, redondas e angulares e as mais irregulares. Segundo, acrescenta à simples distância as diferenças de direção e orientação. Podem-se distinguir as configurações de acordo com muitas direções possíveis para as quais apontam, e sua colocação, em relação mútua, pode ser infinitamente variada.

Estabelecer em termos racionais a relação espacial que a luz, o corpo e a superfície mantém entre si para projetar uma sombra é um detalhe importante citado por Montecchi: "O corpo ou objeto não somente deve estar 'dentro' da zona de luz com também situados 'entre' a luz e a superfície sobre as quais se quer projetar a sombra" [42] (PIAZZA e MONTECCHI, 1987: 20, tradução nossa).

Fávero especifica que a relação do sombrista com o espaço, começa por entendê-lo como um espaço qualquer, não como um espaço cênico. É necessário entendê-lo com relação ao que está existindo fora do espaço cênico, já que eles lidam com luz e escuridão[43]. A relação espacial como um todo deve ser muito íntima do sombrista. Como geralmente esse chega ao local e não o conhece, o primeiro procedimento é olhar todo o espaço, investigar as tomadas, as farpas, os pregos, os cacos, todos os detalhes possíveis no espaço geral. Esse espaço qualquer, citado por Fávero, é o espaço cênico que faz parte do lugar teatral onde será encenado o espetáculo, aquele espaço em cujo interior situam-se público e atores durante a representação.

1.5 O CENÁRIO CONCRETO E O CENÁRIO PROJETADO

Amaral (1997: 114) ressalta que a cenografia não tem um fim em si, ela é relativa ao conjunto: drama, texto, interpretação, manipulação, ritmo, etc.

Os primeiros espetáculos com o uso de cenários de que se têm notícias foram realizados nos antigos teatros gregos e romanos. "O termo cenografia (*skenographie*, que é o composto de *skené*, cena e *graphein*, escrever, desenhar, pintar, colorir) se encontra nos textos gregos" (MANTOVANI, 1989: 13).

---

[42] El cuerpo o el objeto no solamente deben estar "dentro " de la zona de luz, sino también situados "entre " la luz y la superficie sobre las que se quiere proyectar la sombra (PIAZZA e MONTECCHIO, 1987: 20).
[43] Entrevista concedida à autora, vide apêndice, p. 149.

Antes da Idade Média, o Teatro de Sombras já utilizava o cenário através de um jogo de luz projetado em uma superfície que sofria alterações controladas pelo próprio artista. O objetivo era formar determinado conjunto de sombras que, com características específicas, contextualizadas, contavam uma história. Nesse caso, o cenário era elemento básico para o desenvolvimento de histórias dramáticas. Ele surge e se transforma de acordo com a época, cultura e lugar em questão. A cenografia, frente aos elementos de um espetáculo, apresenta propostas e objetivos inerentes à adequação da singularidade de cada apresentação.

Fávero explica que "cenografia no Teatro de Sombras é essa coisa ambígua, pode ser uma tela, pode ser uma parede, um piso, um corpo, pode ser qualquer coisa. É a superfície aonde a coisa vai se mostrar".[44]

De acordo com Fávero, a cenografia na atualidade é criada a partir do espaço que o artista encontra para fazer a sua arte, ou seja, pode ser qualquer espaço, "na feira, no porão, no terraço, na parede, na favela, na praia, dentro do circo":

> O sombrista hoje pensa numa cenografia diferente do decorativo, ele pensa numa cenografia utilitária, porque a gente não tem muitos recursos para movimentar grandes cenários, grandes estruturas. [...] Esse foi um princípio que norteou e que norteiam sempre a minha cenografia. Que ela sempre deveria ser um trabalho condizente com a dramaturgia, mas que ela fosse operacional, que fosse dinâmica, que tivesse um papel de uso na cena e não de decoração.[45]

A cenografia feita por Alexandre Fávero, na Companhia Teatro Lumbra, é uma cenografia utilitária[46] que já recebeu indicações para ganhar prêmios[47], mas ele nunca soube se foi em função do cenário projetado (fig. 11) ou pelo fato da cenografia sustentar a tela (fig. 10), a cenografia utilitária. Apesar desta dúvida, Fávero afirma que a tela pode ser cenografia de acordo com o uso que a dramaturgia pede e considera que o espaço e a cenografia são elementos para ainda serem descobertos no Teatro de Sombras.

Para Gianni Ratto[48] (1999: 22), "cenografia é o espaço eleito para que nele aconteça o drama ao qual queremos assistir. Portanto, falando de cenografia, poderemos entender tanto o que está contido num espaço, quanto o próprio espaço. A cenografia faz parte do instrumental do espetáculo". Ou seja, no Teatro de Sombras da Cia Teatro Lumbra de Animação, de acordo com a conceituação de Ratto, tanto a cenografia utilitária como o cenário projetado são considerados cenografia.

---

[44] Entrevista concedida à autora, vide apêndice, p. 150.
[45] Ibid., p. 139.
[46] Cenografia utilitária quer dizer, para Fávero, que não é uma cenografia decorativa, tudo o que está em cena é utilizado.
[47] Troféus Tibicuera de Teatro Infantil, 2005 - Porto Alegre/RS e Prêmio Açorianos de Teatro 2007, Porto Alegre, RS.
[48] Gianni Ratto (1916-2005) foi diretor, cenógrafo, iluminador, figurinista, escritor e ator italiano. Veio ao Brasil em 1954, para dirigir um espetáculo e aqui ficou.



Figura 10 - Cenário Concreto/Utilitário
Acervo da Cia Teatro Lumbra de Animação



Figura 11 - Cenário Projetado
Acervo Cia Teatro Lumbra de Animação

1.6 A DRAMATURGIA

A palavra dramaturgia, etimologicamente, significa "composição de um drama" (PAVIS, 2005: 113), e drama, segundo o dicionário Houaiss (2001: 1084), significa "ação". A dramaturgia predominou na história das artes cênicas como "arte ou técnica de escrever e representar peças de teatro ou a totalidade de recursos técnicos, mais ou menos específicos, de tal arte, para compor e representar peças de teatro" (HOUAISS, 2001: 1084). A partir do século XX, novas acepções foram atribuídas ao termo, ampliando seu conceito. Com isso, o termo passou a abarcar outros territórios e outras ações, não só físicas e verbais, mas também a conexão entre os elementos que compõem a cena e o processo de criação desta.

Sobre as definições de dramaturgia no seu sentido genérico, como sentido original e clássico do termo, Patrice Pavis (1999: 113) afirma: "é a técnica (ou a poética) da arte dramática, que procura estabelecer princípios de construção da obra, seja indutivamente a partir de exemplos complexos, seja dedutivamente a partir de um sistema de princípios abstratos". No sentido brechtiano e pós-brechtiano, Pavis acrescenta: "a dramaturgia abrange tanto o texto de origem quanto os meios cênicos empregados pela encenação"; e como reutilização da dramaturgia no sentido da atividade do dramaturgo:

> Dramaturgia designa o conjunto das escolhas estéticas e ideológicas que a equipe de realização, desde o encenador até o ator, foi levada a fazer. Este trabalho abrange a elaboração e a representação da fábula, a escolha do espaço cênico, a montagem, a interpretação do ator, a representação ilusionista ou distanciada do espetáculo. [...] A dramaturgia, no seu sentido mais recente, tende, portanto a ultrapassar o âmbito de um estudo do texto dramático para englobar texto e realização cênica. (PAVIS, 1999: 113)

Portanto, o termo dramaturgia aqui é utilizado em uma acepção mais ampla, que engloba temas, fragmentos, enredos, mitos, e, não necessariamente, apenas o texto dramático ou escrito, propriamente dito. Até porque, no Teatro de Sombras, a dramaturgia encontra-se em função de um teatro no qual, muitas vezes, a imagem impera e estabelece um modelo que não reside na palavra.

Felisberto Sabino da Costa[49] (2000: 16) afirma que

> O teatro de animação abarca uma série de estilos. Poder-se-ia afirmar que cada gênero desenvolve certa dramaturgia especifica, não havendo uma dramaturgia própria que percorra todos os gêneros. Contudo, há um liame que perpassa essa diversidade. Quando se escreve para o teatro de animação, têm-se possibilidades e limitações da mesma forma que para o ator de carne e osso.

[49] Professor Doutor da Universidade de São Paulo, com tese intitulada: A Poética do Ser e Não Ser: procedimentos dramatúrgicos no teatro de animação.

Cada estilo tem suas características próprias, no teatro de bonecos encontramos luvas (fantoche), fios (marionete), vara, marote[50], técnicas mistas, manipulação direta, teatro de papel[51], teatro de sombras ou silhuetas. Ao escrever para cada tipo de teatro, o dramaturgo deve ater-se a cada peculiaridade. "Nem sempre a dramaturgia é pensada indistintamente, assim, para cada uma das técnicas acima citadas existem similitudes e diferenças. Em muitos casos, o procedimento dramático determina o tipo de boneco e vice-versa." (COSTA, 2000:16).

Amaral (1996: 74), escrevendo sobre a dramaturgia dos bonecos, afirma: "sendo o boneco, por essência, imagem e movimento, ele exige uma dramaturgia específica. Esta não reside em ações e palavras, mas se apóia mais em gestos e em momentos de não-ação, seguidos de movimento, nas pausas e nos momentos de silêncio."

No Teatro de Sombras além dos movimentos, do ritmo, das pausas, também se inclui toda a plasticidade do espetáculo, a música, a iluminação que fazem parte da dramaturgia do espetáculo. No Brasil são raros os textos específicos para se montar um espetáculo de Teatro de Sombras.

Fávero, da Cia Teatro Lumbra, baseia-se nas idéias de Eisenstein para juntar o teatro de sombras e a dinâmica do cinema nos espetáculos. Inspira-se também em Lotte Reininger[52] (1899 - 1981), que trabalhou com teatro de animação: "os filmes dela são uma grande aula sobre como articular figura, de como ter uma estética desenvolvida, e como articular uma narrativa dentro de uma história que só usa o preto e branco".[53]



Figura 12 - Cena do filme *As Aventuras do Príncipe Achmed – 1926* de Lotte Reininger
Foto disponível em http://tinyinventions.com/blog/?m=20080430

[50] Técnica na qual o bonequeiro veste o boneco como luva. A principal característica é a articulação da boca. São bonecos muito utilizados na televisão, como os *Muppets*.
[51] Há notícias sobre a atuação do Kamishibai (Kami= papel e Shibai=teatro) em fazendas do interior de S. Paulo. É uma forma épica de teatro na qual as cenas se sucedem mediante o relato de um narrador feito com silhuetas recortadas. (COSTA, 2000: 16)
[52] Lotte Reiniger foi cineasta, silhuetista alemã e pioneira do filme de animação. Sua obra-prima *As Aventuras do Príncipe Achmed* (1926) foi a primeiro longa-metragem de animação.
[53] Entrevista concedida á autora, vide apêndice, p. 133.

Analisando o processo criativo da Cia Teatro Lumbra de Animação e tratando-se de dramaturgia, percebe-se que o que Fávero concebe é a escrita de um texto dramatúrgico a partir dos contos para criar um espetáculo. Fávero em suas criações para a Companhia define um texto − geralmente um conto − pesquisa e cria imagens sobre esse conto para escrever um roteiro. A partir daí, desenha essas imagens e tem um universo do tema que vai explorar, acumulando material que servirá de referência para a narrativa do espetáculo, isto é, para a criação do texto dramatúrgico necessário na concepção espetacular do Teatro de Sombras.

A palavra dita pelo próprio ator, ao vivo, no Teatro de Sombras da Companhia Teatro Lumbra de Animação tem um papel secundário, ela na maioria dos casos é gravada. No espetáculo *O Saci Pererê: a Lenda da Meia Noite*, a palavra está dentro da canção: "A voz está ligada ao som e a sonoplastia do espetáculo e tudo está no escopo da dramaturgia, porém a voz (ao vivo[54]) não é necessária".[55] Castillo (2005: 68) diz que "a música no Teatro de Sombras adquire um protagonismo dramático, já que atua junto com a imagem, reforçando as sensações".

Amaral (1997: 123), em sua experiência nas oficinas do Grupo Gioco Vita conclui que "a palavra expressa, a síntese de uma situação, ela acrescenta ritmo à cena, mas o seu excesso pode fazer com que a figura perca sua força, é preciso saber dosá-la." Isto é, contrariando a maioria das cenas dramáticas[56] em que a palavra muitas vezes é essencial, no Teatro de Sombras, o texto pode ser dispensável.

Outra opção utilizada no Teatro de Sombras para o uso da palavra é a presença do narrador, contribuindo para a dramaturgia, que pode ser um ator, uma silhueta recortada, ou até uma voz em *off*. Ele situa e apresenta a história, acompanhando as peripécias, ocupando buracos na cena, exprimindo sentimentos e pensamentos de personagens, menciona passagens de tempo ou de lugar. Inclusive esta é uma opção utilizada pela Companhia Teatro Lumbra de Animação. Segundo Fávero o som é inevitável e estará sempre presente, mesmo que se faça esforço para neutralizá-lo. Para ele, quando se fala em voz no Teatro de Sombras, pode ser som, música, ruído, silêncio, grunhido etc. No espetáculo *A Salamanca do Jarau*, Fávero fez a opção por ter uma narração toda gravada na qual um dos personagens conta a história da Salamanca do Jarau, intercalando com diálogos entre personagens em tempos diferentes, tendo também alguns grunhidos e ruídos vindos ao vivo do personagem principal. Como

[54] Nota da autora.
[55] Reflexões, por *e-mail*, no dia 04 de setembro de 2009, de Alexandre Fávero sobre o texto do artigo: Reflexões sobre o ator-manipulador: de um teatro de sombras tradicional para um teatro de sombras contemporâneo, redigido pela autora desta pesquisa para a Jornada Latino Americana de Estudos Teatrais 2009.
[56] Cenas com texto.

espectadora, o que se percebe é que com a narração gravada, o espetáculo segue um ritmo ditado pelo áudio. Porém, apesar de ajudá-los no ritmo, existem momentos que o espetáculo fica cansativo devido à narração ser feita, na maioria das vezes, num mesmo timbre de voz.

No trabalho da Companhia Teatro Lumbra de Animação, é muito importante o aspecto audiovisual: a imagem, a trilha sonora e a palavra que é ouvida como significado literário ou como uma informação concreta. Para articular esses elementos dentro da dramaturgia, a presença do ator no Teatro de Sombras se torna mais significativa, mas Fávero toma o cuidado de que o ator não se sobreponha à linguagem audiovisual. Considera que a imagem conectada com a música ou com a voz em *off* tem mais importância que a palavra sendo dita pelo ator. Isso não quer dizer que o ator não tenha importância, mas que a palavra dita por ele não tem tanta necessidade. Prefere que o ator coloque todo o foco em sua relação com o espaço e com os elementos que estão sendo animados e manipulados: "Não faz sentido para o nosso trabalho ter que vir de dentro do ator isso (a voz), a gravação (voz em *off)* é um jeito mais cômodo, mais confortável e dá uma precisão muito maior na mecânica do espetáculo".[57] É importante salientar que a palavra tem uma importância muito grande nos espetáculos da Companhia, mesmo não sendo dita pelo ator, pois sem ela seria difícil a compreensão da história que está sendo contada.

Fávero lista uma série de exemplos que considera ser elementos de dramaturgia no Teatro de Sombras feito por sua Companhia: a escolha de uma sombra borrada ou uma bem definida, as movimentações das silhuetas, a narração, a trilha sonora, o silêncio, as pausas e a intensidade de uma fonte luminosa. Ele quer dizer que a iluminação também é dramaturgia no Teatro de Sombras. Pode-se fazer a dramaturgia por contraste, por similaridade, por volume, por cor, por intensidade, por velocidade, por ritmo: "Muitos elementos nos dão estas possibilidades de modelar a dramaturgia. Mas nada disso importa se não tiver a escuridão. Quem pensa luz antes do escuro acaba copiando equipamentos [...] e fazendo réplicas do que existe sem entender o escuro. Tem-se que experimentar conhecer a fundo como funciona cada equipamento, recriá-lo".[58]

Neste ponto, analisando o raciocínio de Fávero e pensando em conceitos trazidos sobre dramaturgia, vê-se que ele se aproxima do conceito de dramaturgia de Pavis descrito no início deste tópico. Porém pensemos nos processos criativos da Companhia: ambos os espetáculos possuem um texto inicial e a partir dele se fez uma dramaturgia. Esse procedimento pode-se relacionar com a conceituação de Pavis (1999: 131): o que Fávero faz é

[57] Entrevista concedida à autora, vide apêndice, p. 141.
[58] Ibid., p. 145.

a escrita cênica e não a escrita dramática do espetáculo, pois aquela "é o modo de usar o aparelho cênico para pôr em cena – em imagens e carne – as personagens, o lugar, e a ação que aí se desenrola. [...] a escrita cênica nada mais é do que a encenação quando assumida por um criador que controla o conjunto dos sistemas cênicos, inclusive o texto, e organiza suas interações, de modo que a representação não é subproduto do texto, mas o fundamento do sentido teatral."

1.7 UM CONTORNO CHAMADO SILHUETA

De acordo com o dicionário Houaiss (2001: 2571), silhueta é "o desenho que representa o perfil de uma pessoa ou objeto, de acordo com os contornos que a sua sombra projeta". Para Balardim (2004: 75), silhueta é "o corpo interposto entre a fonte de luz e a superfície que apresentará sua sombra". Castillo (2005: 56) considera as silhuetas figuras geralmente planas, recortadas em diferentes materiais. Tradicionalmente, no oriente, o material para confecção mais utilizado era o couro obtido da pele de animal, também a madeira e mais tarde o papel cartão. Ana Maria Amaral (1996: 72) refere-se a esta figura de forma chapada, articulável ou não, visível com a projeção de luz, como bonecos de sombras. Para Fávero, da Cia Teatro Lumbra de Animação, a silhueta é tudo o que é um contorno, não necessariamente o corpo ou uma figura. Não se pode falar puramente em silhueta, que silhueta é uma figura, porque existem tipos diferentes de silhuetas. Pode-se usar boneco, corpo, objeto e até a luz, "a silhueta não precisa ser silhueta negra pode ser silhueta de luz (figura 13), pode ser uma negativa dela mesma".[59]

Quando se pensa na concepção de um espetáculo de Teatro de Sombras, é necessário estudar como se quer mostrar as imagens para confeccionar as silhuetas de acordo com a poética escolhida (mais ou menos elaboradas). Para isso é importante o conhecimento das dimensões de espaço, de geometria, de desenho como, por exemplo, os tópicos especificados por Arnheim (1997: 210-289): linha e contorno, figura e fundo, níveis de profundidade, concavidades, sobreposições, transparência, deformações, gradientes que criam profundidade, centralidade e infinito, todos fazendo parte da percepção visual e que delimitam certos espaços.

A *silhueta* é o elemento mais utilizado no Teatro de Sombras, tanto pelas grandes tradições (China, Índia, Java, Bali, Tailândia, Turquia, Grécia) como pelo Teatro de Sombras

[59] Em entrevista concedida à autora, vide apêndice, p. 134.

europeu. Castillo (2005: 55) conceitua a silhueta como uma figura plana recortada, mostrando o perfil de um personagem, buscando sempre a maior expressividade, cuja sombra é contemplada pelo espectador. Em alguns casos, a silhueta pode ser tridimensional ou ser substituída por um objeto. Uma variante é utilizar a sombra do corpo combinada com silhuetas de tamanho grande. Existe sim uma variedade de características diferentes tanto das silhuetas quanto a seu manejo, de acordo com cada local em que é feito o Teatro de Sombras. Assim, "A silhueta pode ser um objeto bi ou tridimensional, animado pelo manipulador, ou ainda, o próprio corpo do manipulador" (BALARDIM, 2004: 75).



Figura 13 – Silhueta negra e silhueta de luz (positivo e negativo)
Foto tirada por Fabiana Bigarella numa das Oficinas de Vivência com Sombras ministrada pela Cia Teatro Lumbra de Animação.



Figura 14 - Silhuetas coladas à tela
Disponível em: http://portuguese.cri.cn/1/2004/03/25/1@6367.htm



Figura 15 - Silhueta Javanesa
Disponível em http://www.schattentheater.de/index_e.php



Figura 16 - Wayang Kulit - Teatro de Sombras Javanês
Disponível em http://www.theatredelalanterne.net/historique.html



Figura 17 - Silhueta Tailandesa
Disponível em http://en.wikipedia.org/wiki/File:Nang_Talung_puppet.jpg



Figura 18 - Silhuetas Turcas
Disponível em http://www.karagoz.net/english/shadowtheatre.htm

Percebe-se a grande variedade de confecções das silhuetas: as figuras atuais, segundo Castillo (2005: 56), seguem construídas com papel cartão, cartolinas ou madeira, mas incorporam outros materiais como plásticos opacos, acetatos transparentes, metais etc. Para a manipulação destas silhuetas se utiliza uma vara de sustentação que nas figuras tradicionais era de bambu, osso ou madeira; hoje se usa arame rígido, varinhas finas de aço, sarrafos e palitos finos de madeira e, inclusive, varas de acetato ou metacrilato.

No desenho das silhuetas se busca um perfil expressivo e se joga com as proporções, como por exemplo, exagerando o tamanho dos olhos com relação à cabeça, da cabeça em relação ao corpo, as mãos ou os pés, para destacar os detalhes mais característicos do personagem. A representação frontal dos personagens é utilizada para se estabelecer uma comunicação direta com o público. É através da observação da sombra, quando se projeta a silhueta na tela, que conseguimos avaliar o resultado e efetuar as mudanças necessárias para o seu uso no espetáculo.

Angoloti (2001: 108) e Castillo (2005: 57) trazem em suas considerações sobre teatro de sombras classificações para as silhuetas. Segundo o modo de manipulação elas podem ser: *silhuetas de empunhadura horizontal* (figuras 14 e 18) quando se sustentam somente num ponto atrás da silhueta, sua manipulação acontece apoiada diretamente na tela; e *silhuetas de empunhadura vertical* (figuras 16, 17) quando se sustentam de baixo passando por pelo menos até a metade do corpo da silhueta; é rígida, evita a oscilação e converte a silhueta numa prolongação do braço, que responde aos movimentos que lhe transmitimos.

Segundo a opacidade ou transparência do material de construção, a classificação é em sombra preta e sombra colorida. Quanto à *sombra preta ou negra* (fig. 19), a silhueta é confeccionada em materiais opacos (papel cartão, papelão, cartolina, MDF) (fig. 21). Nestas silhuetas podem-se fazer detalhes vazados em pequenas zonas como nos olhos, na boca e temos como resultado a obtenção de uma sombra preta com detalhes em branco, quando iluminado com luz branca. Estas perfurações, que são atravessadas pela luz, permitem a decoração geral da silhueta, destacando e até exagerando determinadas características do personagem. O resultado final dependerá do equilíbrio entre as zonas opacas e vazadas da silhueta. Se colocarmos celofanes ou acetatos nas zonas perfuradas se produzirá uma sombra preta com detalhes coloridos. Quanto à *sombra colorida* (fig. 20), a silhueta é confeccionada em materiais transparentes ou semitransparentes coloridos, ou pintados. Os acetatos coloridos ou transparentes pintados são os mais utilizados atualmente. Para pintar os acetatos utilizam-se tintas transparentes tipo vitral em spray, pincéis marcadores de retroprojeção ou verniz. A escolha do tipo de tinta e a forma de aplicação são determinantes no resultado final. Para

quem trabalha com Teatro de Sombras, é importante tornar-se hábito, após experimentar, guardar amostras dos materiais confeccionados, anotando todos os detalhes.



Figura 19 - Silhueta para sombra preta com detalhes vazados em papel cartão (PIAZZA E MONTECCHI, 1987)

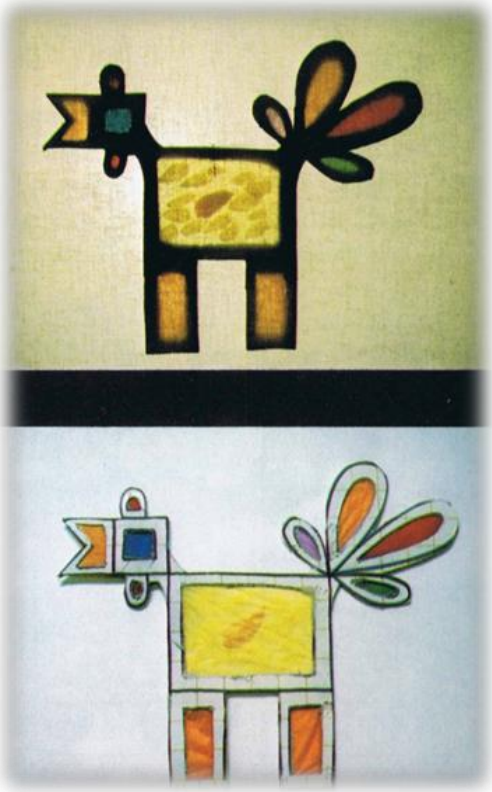


Figura 20 - Silhuetas para sombra em papelão e perfurações coloridas com papel celofane (PIAZZA E MONTECCHI, 1987)



Figura 21 - Silhueta em MDF com articulações em determinados pontos e mecanismo diferenciado para dar movimentação mais perfeita ao trote do cavalo
Foto Fabiana Lazzari

No Teatro de Sombras contemporâneo não existe o certo, não há uma única resposta de como fazer Teatro de Sombras. Vimos que ao longo da história existem vários tipos de utilizações das silhuetas, o ideal é a experimentação e como conseqüência da experimentação, do trabalho com objetos, com diversos materiais, com diversas telas, com diversas formas projetadas, surgirá o tipo de boneco ou silhueta que nos interessa mais para a representação. Cada espetáculo pode exigir um material diferente, por isso é importante à manipulação e à experimentação dos tipos de sombra de cada material e jogar com as silhuetas para conseguir intervir no resultado da sombra e obter os efeitos desejados.

Amorós & Paricio (2005: 88-93), a partir de suas experiências, citam alguns cuidados necessários ao criar uma silhueta para espetáculos: como ela é plana, as informações mais importantes do ponto de vista plástico, são o seu perfil e as suas articulações (fig. 22) que serão manipuláveis, pois através delas muitas vezes define-se em boa medida a personalidade do boneco; deve-se analisar que jogo se quer fazer com ela, que movimentos são mais importantes para elegerem-se as articulações que serão manipuláveis.



Figura 22 - Articulações das silhuetas
(a: esboço da silhueta, b: elementos da silhueta, c: estudo dos movimentos)
(PIAZZA E MONTECCHI, 1987)

Balardim (2005: 57), quando fala do objeto-personagem no teatro de animação, afirma que "é através da movimentação que completamos suas características físicas e psicológicas. Antes de impregnar-se com a energia do ator-manipulador através da manipulação, essa marionete constitui-se apenas objeto plástico dotado de articulações". Isto serve para o Teatro de Sombras também, pois somente após a manipulação da silhueta ou do corpo com as suas projeções é que a sombra do objeto, da silhueta e ou do corpo irá adquirir o ápice da expressividade, e será colocada no contexto para a qual foram construídos: a encenação teatral.

Quanto à movimentação, Castillo (2005: 60) classifica as *silhuetas fixas* (fig.19 e fig. 20) e as *silhuetas articuladas* (fig. 21). No primeiro caso, quando a figura é somente de uma peça, em principio tem uma expressividade limitada, já que a sua sombra se desloca como um bloco compacto. Pode-se ter a idéia da expressividade pelo estudo do movimento nos desenhos da primeira linha da figura 22, no retângulo C1. Além daquele movimento, sua relação com a luz permitirá variar seu tamanho dando a sensação de aproximação e afastamento, causando distorções, deformando-a ou realizando enquadramentos com partes dela mesma. Pode-se também utilizar-se de materiais flexíveis como cartões plastificados, lâminas de plástico fino nas suas construções. Assim concede-se à silhueta a propriedade de se dobrar ou se ondular e, quando projetada cria a sensação de profundidade. No segundo caso, a silhueta é considerada articulada por ser formada de várias peças móveis sobrepostas e por isso podem realizar uma grande variedade de ações sem precisar recorrer ao deslocamento

(vide na figura 22 as silhuetas dos retângulos C2 e C3). Quando a silhueta é articulada, existem três opções de articulações: a primeira pode ser aquela onde as partes oscilam livremente com um movimento de vaivém que acompanha a própria oscilação da silhueta; a segunda consiste no deslocamento de uma peça sobre a outra; assim podem surgir elementos que estejam ocultos e apareçam em determinado momento, como a cabeça de uma tartaruga, podendo desaparecer novamente, ou ainda fazer variar alguma zona do perfil geral da silhueta, como os olhos ou a boca; e a terceira possibilidade é a articulação controlada das peças através de varas de madeira, arame rígido, varas de aço, fios de nylon, elásticos, pequenas molas etc. Geralmente esses mecanismos são colocados nas zonas opacas da silhueta para se evitar que apareçam suas sombras projetadas. Estas articulações podem ser classificadas em simples, quando se mobilizam somente um elemento da silhueta, e compostas, quando com um só movimento deslocam-se várias peças que estão unidas entre si (cabeça e braços de uma vez). Essa união pode-se realizar em paralelo (as peças se deslocam na mesma direção) ou cruzadas (as peças se deslocam em direções opostas).

Porém, Castillo (2005: 61) e também Amorós & Paricio (2005: 92) sugerem que não se una numa única figura um grande número de possibilidades, pois isso pode tornar a silhueta sem manejo: "A precisão e a economia são como já sabemos, as melhores conselheiras"[60] (CASTILHO, 2005: 61). É melhor se construir várias silhuetas do mesmo personagem em diferentes atitudes e cada silhueta sozinha realizar determinadas ações: "Não se deve pensar que as silhuetas são um instrumento funcional destinado a produzir as sombras". O objetivo final do trabalho sobre a silhueta é criar uma imagem/sombra, que em conjunto transmita o caráter do personagem e potencialize sua expressividade.

O Teatro de Sombras utiliza basicamente duas modalidades, mais suas variantes: as sombras corporais (fig. 23) e as sombras com silhuetas – figuras e objetos (fig. 24). As sombras corporais acontecem quando o ator utiliza seu próprio corpo para produzir as sombras. Em alguns casos, o corpo pode disfarçar-se com máscaras (fig. 26), chapéus, telas, objetos buscando modificar a sombra do ator em função das características do personagem. Uma variante são as sombras com as mãos. As sombras com silhueta, o próprio nome já diz, consistem na utilização da silhueta (figura ou objetos) para fazer a sombra. E também se podem mesclar as opções como o ator utilizar a silhueta cartão para o corpo do personagem e as próprias mãos do ator para serem as mãos do personagem, ou até interagir a sombra corporal com a sombra de silhueta (fig. 25).

[60] La precisión y la economia son como ya sabemos las mejores consejeras (AMORÓS & PARICIO:2005, 92). Tradução nossa.



Figura 23 - Sombra Corporal (Cia Teatro Lumbra de Animação - sombrista Flávio Silveira)
Acervo Cia Teatro Lumbra de Animação



Figura 24 - Sombras com Silhuetas
Acervo Cia Teatro Lumbra de Animação



Figura 25 - Sombra de Silhueta e Sombra Corporal numa mesma cena
Acervo Cia Teatro Lumbra de Animação



Figura 26 - Silhueta Corporal com Máscara
Disponível emhttp://www.flickr.com/photos/larryreedshadowlight/sets/72157605019271632/

1.8 PRESENÇA CÊNICA, CORPO E MOVIMENTO

O fenômeno do teatro é caracterizado pela presença do ator, tendo uma relação direta com o público, ao vivo. No teatro de sombras, essa arte também só adquire vida cênica ao ser animada por ele. Isto é, um dos elementos essenciais do teatro de sombras é o ator-

manipulador/animador/sombrista[61], responsável pela animação do objeto/ boneco/ corpo que dará vida à sombra.

O Teatro de Sombras tem-se transformado consideravelmente nos últimos 40 anos e com essas mudanças o ator-animador conseguiu romper algumas barreiras, entre elas: deixar de fazer a projeção das silhuetas somente atrás da tela e utilizar o seu próprio corpo para as projeções. Na contemporaneidade o ator-animador pode tornar visíveis todos os movimentos feitos por ele. A execução inteira torna-se um ato teatral e não há nenhum movimento que não seja dramaticamente motivado. "O resultado é um jogo em vários níveis: as silhuetas na tela são acompanhadas pela tecnologia do jogo, pela atuação e pela narração" [62] (REUSCH, 2009, tradução nossa). No entanto, hoje a relação do ator-animador com a luz, com a silhueta, com a imagem da sombra deve ser redefinida.

Para Castillo (2005: 70) "no Teatro de Sombras, o animador é simultaneamente criador e espectador das sombras que projetam seu corpo, a silhueta ou o objeto que anima". Voltemos aqui à questão de que na cena do Teatro de Sombras "o ato de criação realiza-se graças à presença irrenunciável do animador, que se faz portador do 'aqui e agora'. É aquele que testemunha, como o próprio trabalho, a realidade absoluta da sombra, o seu acontecer como experiência visual autêntica" (MONTECCHI, 2005: 71). A sombra existe no instante em que é fruída, no instante em que o animador a recria para quem veio encontrá-lo: o espectador. O animador deve ser a energia motriz (força que movimenta alguma máquina ou objeto) e a energia vital. Ele é o criador de tudo o que ocorre.

Piazza e Montecchi (1987: 40) definem o ator no Teatro de Sombras como animador e sinteticamente diz que ele é investigador, artesão, mago, narrador, ator, operador cultural ativo. **Investigador** porque submete os elementos do teatro de sombras a indagações constantes. **Artesão** porque constrói ele mesmo cada um dos elementos necessários: o espaço (tela), os acessórios para as luzes, as silhuetas. **Mago e narrador** porque confia nas histórias que escolhe para contar numa linguagem expressada por imagens em movimento, atores e cenas impalpáveis, que aparecem e desaparecem somente em virtude de seus gestos. **Mago e ator de teatro** porque a mais simples sequência de imagens que apresenta ao seu público se

[61] O termo para o ator que manipula o objeto/corpo ou boneco que dará forma à sombra não tem um nome definido em consenso, Beltrame (2001) já utilizou ator-manipulador e hoje como Montecchi (Teatro Gioco Vita) o chama de animador e Alexandre Fávero (Grupo Teatro LUMBRA de Animação) chama-o de ator-sombrista. Posteriormente estudaremos melhor a expressão "sombrista" utilizada por Fávero. Eu elegi, de maneira geral, ator-animador por fazer menção a *anima* e compreender que o ato de animação em si contém uma parcela de magia.

[62] "The result is a play on various levels: the silhouettes on the screen are accompanied by the candid technology of the play, by acting and by narration." (REUSCH, Rainer.
In:http://www.schattentheater.de/files/englisch/geschichte/geschichte.php).

desenvolve em tempo real: sem relação alguma com as sequências do cinema, fruto de um grande trabalho de montagem de imagens criadas em diferentes momentos, e que somente por meio técnico é capaz de ordenar em sequência temporal. **Mago e narrador de contos**, porque suas imagens não são cópias da realidade e sim representação e re-elaboração desta realidade: ele é capaz de criar novos mundos, novos horizontes, formas, cores, espaços, levando o público a experimentar de forma abstrata coisas impossíveis. **Operador cultural ativo** quando comprometido a traduzir e interpretar uma linguagem da tradição perdida para a maioria e estreitamente ligada ao fenômeno expressivo que diferencia nossa época: a comunicação visual. Apesar de termos essas definições para o ator-animador do Teatro Gioco Vita, fornecida por Montecchi (1987: 40), atualmente não funciona mais de tal forma, devido ao Grupo ter se tornado um grande empreendimento[63] nos últimos anos. No grupo quem anima as silhuetas não as confecciona[64].

Fávero da Companhia Teatro Lumbra de Animação, utiliza a denominação de **sombrista**[65] para o artista que trabalha com luzes e sombras projetadas. Para ele, o sombrista é um profissional completo que pesquisa, cria, idealiza, projeta, constrói, monta, atua, opera e elabora cenas dramáticas através da utilização das luzes e sombras projetadas. Ser ator-animador é uma das qualidades técnicas do sombrista.

No caso do teatro de animação, o ator-animador interpreta e se expressa com outra imagem que não a sua. Transfere energia. Sua imagem geralmente não está na cena. O boneco neutraliza a presença do ator, como se o eliminasse. Segundo Copfermann citado por Amaral (1996: 73): "O ator é; sua essencial é ser. Mas ele não é o personagem, ele apenas representa um papel. O boneco ao contrário, *não é,* sua essência é não-ser. Mas ele não interpreta um papel, ele é o personagem o tempo todo." Disse ainda: "Um ator imóvel na cena é um corpo, um boneco imóvel na mesma cena é, apenas um objeto". Amaral (1996: 73) conclui: "O que os liga é sempre a energia do ator, transmitida através do movimento". O ator existe, tem energia própria, vida racional, portanto não é o personagem, apenas representa-o; o boneco ao contrário, não tem existência real, não tem vida, mas é de fato o personagem o tempo todo.

"Animar um objeto é carregá-lo de energia. [...] energia é algo que liga a matéria ao

---

[63] O Grupo Gioco Vita, na atualidade, funciona como uma empresa, cada integrante tem suas funções especificas.

[64] Dado fornecido por Alessandro Ferrara, ator do Grupo, em entrevista feita pela autora em Junho de 2009 na vinda do Grupo Gioco Vita para o 3º FITA FLORIPA. (entrevista não publicada).

[65] O conceito de sombrista está no endereço: http://dramasombra.blogspot.com/2011/05/sombrista-artista-das-sombras.html e foi publicado na página da ABrIC – Associação Brasileira de Iluminação Cênica: http://www.abric.org.br/SkyPortal_v1/default.asp. Vide, em anexo, p. 175.

espírito, é o que dá ao objeto a ilusão de vida; é também o que nos mantém vivos" (AMARAL, 1996: 286).

A preparação física, corporal, para o ator-animador é indispensável não só para fortalecer os músculos, mas para despertar no ator a consciência dos seus processos internos, da natureza de seus impulsos, dos seus gestos e movimentos, das diferentes qualidades de energias.

Beltrame (2008: 25) sistematiza alguns princípios técnicos importantes inerentes ao trabalho do ator-animador como:

- A *economia de meios* - trabalha com o mínimo de recursos para realizar determinada ação;
- O *olhar como indicador da ação* - é o olhar preciso que indica ao espectador o que deve ser observado;
- A *triangulação* - é um "truque" efetuado com o olhar para mostrar ao espectador o que acontece na cena,
- *Partitura de gestos e ações* - é a escritura cênica definindo a seqüência de movimentos, ações e gestos de cada personagem no espaço, em cada uma das cenas do espetáculo;
- S*ubtexto* - "[...] aquilo que não é dito explicitamente no texto dramático, mas que se salienta na maneira pela qual o texto é interpretado pelo ator" [66];
- *O eixo do boneco e sua manutenção* - o ator-animador deve respeitar a estrutura corporal e sua coerência com a coluna vertebral de acordo com a origem do personagem;
- *Definir e manter o nível* - colabora para dar credibilidade à personagem;
- *Ponto fixo* - auxilia o ator-animador em situações nas quais precisa realizar ações simultâneas em cena como, por exemplo, manipular a luz e trocar de silhuetas, ou agregar algum adereço na cena enquanto atua com a sombra projetada na tela;
- *Movimento é frase* - cada ação tem seus movimentos realizados numa seqüência que implica em finalizá-las para depois iniciar o movimento subseqüente;
- *A respiração do boneco* - fazer com que o boneco "respire" complementa a noção de estar vivo, em movimento, é necessário longo tempo de convivência com o boneco para encontrar o movimento certo, trata-se de um movimento dilatado,

[66] PAVIS, 1999: 368

diferente do ato de respirar humano, mas fundamental para dar qualidade a sua atuação;

- *Neutralidade* – é a predisposição do ator-animador para estar a serviço da forma animada, supõem-se eliminar caretas, suspiros, olhares e economizar gestos do ator-animador para evidenciar as ações do boneco;
- *Dissociação* - existem muitas concepções diferentes, porém, é importante o ator-animador tornar os movimentos da silhueta/boneco (ou objeto) dissociados dos movimentos do seu próprio corpo, utilizar para manter a postura de um personagem que está sendo manipulado com a mão direita sem perder as características do outro personagem da mão esquerda ou ainda manipular a luz numa das mãos e na outra o personagem, e por fim;
- A *concentração* - essa é imprescindível, pois a qualidade da atuação do ator-animador depende de sua concentração, com ela consegue-se uma auto-observação, descobrir os diversos estados corporais como tensão e relaxamento.

Porém, Beltrame (2007: 38) destaca:

> O ator-animador é antes de tudo, um profissional de teatro, um interprete, porque teatro de animação não pode ser concebido e estudado separadamente da arte teatral. [...] A animação do objeto, incumbência principal do ator-animador exige domínio de técnicas e saberes que não são necessariamente do conhecimento do ator. Ao mesmo tempo, é preciso salientar que se o ator-animador se confina nas especialidades desta linguagem, dissociando-se do trabalho do ator, teu uma atuação incompleta e inadequada. Ou seja, o ator-animador não pode prescindir dos conhecimentos que envolvem a profissão de ator.

Balardim (2004: 84) diz ainda que o ator-manipulador, ao desejar que o público creia haver vida onde não há, passa a representar com o seu corpo a vida do objeto inanimado. Embora o objeto seja o prolongamento do seu eu, o seu "ser" projetado, é o "ser" do ator que comanda o objeto. É a interpretação posta na qualidade dos movimentos que conferirá a veracidade na simulação de vida.

> Embora não seja o seu corpo a imagem final vista pelo público, é ele o responsável por esta imagem. E é sob esta ótica que o ator-manipulador projeta-se, para interpretar, não apenas no objeto, mas também no público. Desta maneira pode visualizar o efeito produzido no objeto manipulado através do movimento do corpo. (BALARDIM, 2004: 85)

O ator-animador deve ser capaz de, imaginando a recepção da imagem pelo público, escolher os movimentos e orientá-los de forma desenhada, limpa, tornando-os compreensíveis em toda a sua extensão. Por isso experiências com o corpo são essenciais ao ator-animador. Felisberto Sabino da Costa (2003: 53) divide-as em corpo-totalidade e corpo-segmento:

> Se o homem foi feito à imagem e semelhança do seu criador, diz-se que o mesmo fenômeno ocorre com o boneco em relação ao homem. O boneco é constituído de

> partes que configuram uma totalidade, tal qual seu criador. Enquanto manipulador o ator compartilha com o boneco, doa a este seus atributos. O ator-manipulador ao experimentar processos cinestésicos em seu próprio corpo, liberdades e restrições de movimentos, estará compreendendo o universo cinético da sua criatura: o boneco. [...] É necessário ao ator-manipulador conscientizar-se da presença do seu corpo, desta forma, trabalhará melhor a sua ausência. É no aparente paradoxo ausência-presença que se fundamenta o trabalho corporal do ator enquanto manipulador. (COSTA, 2003: 53)

O ator-sombrista[67] parece estar ausente, porém ele está apenas oculto, a sua energia é passada para todos os elementos do espetáculo. Ele deve aprender a canalizar essa energia, direcionando-a para a silhueta/objeto ou silhueta/corpo e desta para a sombra. É importante analisarmos que há uma diferença entre o direcionamento de energias para essas duas silhuetas: quando o ator-sombrista está direcionando-a para a silhueta/objeto ele deverá saber se anular, o que seria o oposto da presença, a fim de que a sombra desta silhueta/objeto se destaque; e quando o ator-sombrista está direcionando a energia para a silhueta/corpo ele terá que trabalhar a presença, mas não simplesmente do seu corpo e sim do corpo da sua sombra que está sendo projetada que é a personagem principal neste último caso.

Em todos os trabalhos pesquisados da Companhia Teatro Lumbra de Animação a presença cênica do ator-sombrista é essencial, pois o corpo está em constante movimento e sempre em estado de atenção para manipular todos os elementos (silhuetas/objeto, silhuetas/corpo, focos de luz, telas) e passar a energia necessária para os personagens.

É essa mesma energia que gera a presença cênica. A palavra energia vem do grego *energon*, que significa "em trabalho" (*em*=entrar, dentro; *ergon, ergein* = trabalho) (BURNIER, 2001: 50). E para que haja trabalho é necessária uma resistência: algo que resiste a determinada força, como, por exemplo, um corpo em desequilíbrio, que resiste à queda.

Conhecer a natureza da energia cênica, saber como projetá-la e atuar organicamente; são alguns destes princípios pertencentes ao chamado território pré-expressivo do teatro, conforme Eugenio Barba (apud SOBRINHO, 2005: 95):

> Há um componente pré-expressivo do ator logicamente anterior à produção da mensagem cênica. Essa pré-expressão refere-se a um estado mental e corporal "extracotidiano". Por sua vez, o princípio do corpo "extracotidiano" baseia-se na alteração postural em relação ao corpo cotidiano. Mediante exercícios, é possível fazer com que o corpo frature a lógica do corpo cotidiano, baseado no uso do mínimo de energia para realizar as ações e na tendência ao equilíbrio estável. Desses exercícios, consideremos especialmente aqueles relativos ao "treinamento energético", que ajudam o ator a atingir o estado psicofísico "extracotidiano". [...] Por meio de ações e movimentações repetidas à exaustão, promove-se a desestruturação do corpo cotidiano, interferindo-se no equilíbrio homeostático, e o corpo exausto envia estímulos ao cérebro, que produz imagens e as re-envia ao corpo em forma de sensações.

[67] Nesse capítulo, utilizarei a palavra ator-sombrista sempre que eu falar no ator-animador do Teatro de Sombras.

Tais exercícios referidos por Barba podem auxiliar o ator no Teatro de Sombras a lidar de modo consciente com seu "espaço mental" fundido à concretude da cena.

Aqueles princípios interdependem das opções poéticas de grupos ou diretores; constituem o domínio do ator, seja ele oriental ou ocidental, vinculado a uma tradição milenar ou integrante de um grupo de pesquisa contemporâneo.

A pré-expressividade pode ser o alicerce para o ator-sombrista, assim como o é para o ator:

> Pré-expressivo é aquilo que vem antes da expressão, da personagem construída e antes da cena acabada. É o nível que o ator produz principalmente, trabalhar todos os elementos técnicos e vitais de suas ações físicas e vocais. É o nível da *presença*, onde o ator *se* trabalha, independente de qualquer outro elemento externo, quer seja texto, personagem ou cena. (FERRACINI, 2001: 99)

Ferracini (2003: 99) considera que a totalidade da representação de um ator é constituída de diferentes níveis de organização, comum a todos os atores, e anterior a expressão em si: "A esse nível básico de organização poderíamos denominar de pré-expressividade". Essa, segundo o autor, não se refere à expressão artística em si, mas com aquilo que, anteriormente, a torna possível:

> A pré-expressão é o alicerce do trabalho não-interpretativo, pois é nesse nível que o ator busca aprender e treinar uma maneira operativa, técnica e orgânica de articular, tanto suas ações físicas e vocais no espaço como, e principalmente, sua dilatação corpórea, sua presença cênica e a manipulação de energias.
> Essa busca pode dar-se de duas formas: pelo aprendizado de uma técnica sistemática e codificada que "ensine e treine" a manipulação desses elementos pré-expressivos, o que significa deparar-se com uma *técnica de aculturação*, como é o caso das técnicas orientais de representação; ou uma busca individual que resulte numa pesquisa de caminhos que levem ao encontro com suas próprias energias, organizando-as mo espaço e no tempo, por meio de uma *técnica pessoal de representação.*

Para essa busca individual podemos pensar no trabalho do ator com a máscara, começando com a máscara neutra e depois com a máscara expressiva (o ator-sombrista trabalharia com a silhueta boneco). De acordo com Savarese (apud COSTA, 2005: 35), "a máscara neutra não é uma ciência exata em todos os sentidos e pode ser pensada como um estágio pré-expressivo: 'os princípios que tornam vivo o corpo do ator em cena'. Ferrara (2009) [68] afirma que a silhueta é como uma máscara, temos que conhecê-la, saber que tipo de movimentos ela pode fazer.

Jacques Lecoq (2010: 71) ensina:

> A máscara neutra desenvolve, essencialmente, a presença do ator no espaço que o envolve. Ela o coloca em estado de descoberta, de abertura, de disponibilidade para receber, permitindo que ele olhe, ouça, sinta, toque coisas elementares no frescor de

[68] Ferrara em entrevista feita pela autora em Junho de 2009 na vinda do Grupo Gioco Vita para o 3º FITA FLORIPA. (Entrevista não publicada).

> uma primeira vez. [...] A máscara neutra está em estado de equilíbrio, de economia de movimentos. Movimenta-se na medida justa, na economia de gestos e ações. Trabalhar com o movimento a partir do neutro fornece pontos de apoio essenciais para a interpretação, que virá depois.

Depois então de ter experimentado a máscara neutra, o ator poderá abordar outras espécies de máscaras que Lecoq (2010: 91) as chama de "máscaras expressivas":

> Essas máscaras trazem consigo um nível de interpretação, ou melhor, elas o impõem. Interpretar com uma máscara expressiva é alcançar uma dimensão essencial do jogo teatral, envolver o corpo inteiro, sentir a intensidade da emoção e de uma expressão que, mais uma vez, vai servir como referência para o ator. A máscara expressiva faz surgir as grandes linhas de um personagem.

Esse pode ser um treinamento utilizado pelo ator-sombrista para ele conhecer-se e aprender a interpretar com a silhueta/objeto-boneco. O ator-sombrista trabalha com a silhueta/objeto-boneco e com o seu corpo utilizando-se daqueles princípios sugeridos por Beltrame (2008: 25-39) que vem a ser algumas das qualidades adquiridas com o trabalho do ator e a máscara. Costa (2005: 44) afirma que "seja no campo da pré-expressividade, seja na expressividade, a máscara é determinante no que se refere ao corpo do ator".

Podemos considerar também a aplicabilidade das ações físicas concebidas por Stanislavski porque mesmo o ator-sombrista não estando no espaço cênico visível ao público, ele está a todo instante desempenhando ações físicas na cena, seja manipulando um foco, ou animando uma silhueta/objeto ou silhueta/corpo. Para Burnier (2001: 35) "as *ações físicas* são unidades mínimas de ações, que podem ser grandes, mas foram principalmente as pequenas ações que Stanislavski chamou de *ações físicas"* e Grotowski (apud BURNIER, 2001: 35) confirma este aspecto:

> São as pequenas ações, pequenas nos elementos de comportamento, mas realmente nas pequenas coisas – eu penso no canto dos olhos, a mão tem um ritmo, veja minha mão com meus olhos, do lado dos meus olhos , quando falo minha mão "faz" certo ritmo, procuro concentrar-me e não olhar para o grande movimento dos leques [referência às pessoas se abanando no auditório] e num certo ponto olho para certos rostos, isto é uma ação. [...] são as pequenas ações que Stanislavski chamou de físicas (GROTOWSKI apud BURNIER, 2001:35)

Ferracini (2003: 100) diz que "a ação física é a passagem, a transição entre a pré-expressividade e a expressividade. [...] É por meio dela que o esse ator comunica sua vida e sua arte." Sendo assim é importante o ator-sombrista ter essa consciência dos componentes das ações físicas: a intenção, o *élan* e o impulso/contra-impulso que são elementos que *prenunciam* o desenrolar da ação. Segundo Ferracini (2003: 105), tais elementos fazem parte do primeiro momento, invisível, da ação física.

A intenção nasce na musculatura, antes da ação se realizar no espaço: "É como uma 'vontade de agir sem ação'. Podemos definir também, como uma tensão interna ou estado

muscular ‘em alerta’ (FERRACINI, 2003: 102). “Para se *tencionar* algo são necessárias no mínimo duas forças opostas” (BURNIER, 2001: 39). O *élan* de uma ação pode ser entendido como seu “sopro de vida”, segundo Burnier (2001: 40). Ferracini (2003: 103) complementa: “é o elemento que leva a intenção ao impulso; é a *vontade* que leva à concretização da ação no tempo e no espaço”. E o impulso, de acordo com Burnier (2001: 40), surge uma vez que a *in-tenção* existe, “se configura como uma *energia* que deverá ser *projetada* para fora, visando a realização ou seu alívio (a sua dis-tensão) [...] a palavra impulso toma sentido de empurrar ou arremessar para fora com força, a partir do interior”. Para Ferracini (2003: 103) “esse *algo* arremessado de dentro para fora vai, posterior e imediatamente, tomar corpo e transformar-se numa ação física orgânica”.

A partir do momento em que os pré-elementos (intenção, *élan* e impulso) da ação física existem, acontece, então, o segundo momento: o *movimento.* “Ou seja, o acontecimento da ação no espaço, com itinerários e ritmo determinados. Por itinerário entende-se o ‘desenho’ da ação no espaço; e ritmo, o ‘desenho’ dessa ação no tempo” (FERRACINI, 2003: 105). Segundo o autor, um dos grandes estudiosos do movimento foi Rudolf Laban (1879-1958), que propõe em sua teoria a análise do movimento em quatro fatores: o tempo, o espaço, a força e a fluência; e cada fator altera qualidades em termos de: tempo rápido e lento, espaço direto e indireto, força pesada e leve e a fluência livre e controlada. Esses elementos compostos dão origem a dinâmicas diferentes: socar, deslizar, torcer, chicotear, entre outras. Segundo Ferracini (2003: 106), Laban trabalhava com o conceito de esforço (*effort)* que pode ser equiparado aos impulsos descritos acima.

Os pesquisadores Costa (2003) e Balardim (2004) consideram o conhecimento do Método Laban um suporte valioso para o ator-animador. Para Rudolf Laban qualquer movimento produzido está sempre em relação com outro ser, animado ou inanimado, ou com uma parte específica de nosso próprio corpo. Conforme observa:

> Talvez não seja muito inusitado introduzir aqui a idéia de se pensar em termos de movimento, em oposição a se pensar em palavras (...) este tipo de pensamento não se presta à orientação no mundo exterior, como o faz o pensamento através das palavras, mas antes aperfeiçoa a orientação do homem em seu mundo interior onde continuamente os impulsos surgem e buscam uma válvula de escape, no fazer, no representar e no dançar. (LABAN, 1978: 42)

Portanto, pode-se solicitar para a partitura executada pelo ator-animador a mesma qualidade dançante que a dança solicita: “É necessário que o ator-manipulador adquira sua dançabilidade, homogeneizando seu fluxo energético” (BALARDIM, 2004: 87).

Para Laban (apud BALARDIM, 2004: 85) é na vida interior do homem que o movimento e a ação têm origem, pois o homem se move para satisfazer uma necessidade. Sua

realização comporta um significado de uma necessidade. O movimento realizado cenicamente possui o valor do signo, e seu valor significativo deve ser ampliado através da representação.

O ator-animador deve manipular seu corpo da mesma forma que manipula o objeto cênico. Seus movimentos devem buscar a origem da energia motriz que emana de seu corpo e é enviada para a movimentação do objeto.

Balardim (2004: 87) acrescenta:

> Na manipulação, como na dança, o movimento (tanto do objeto manipulado quanto do ator-manipulador) deve adquirir um caráter qualitativo evidenciado. Os conceitos de vigilância muscular e fluxo de energia são a base do movimento qualitativo, imprime a qualidade dançante, a dançabilidade, responsável pela homogeneidade do fluxo energético. [...] A dançabilidade faz com que o corpo manifeste uma organicidade corporal, onde as linhas de movimento seguem determinadas leis físicas que oferecem facilidades na execução. Esta qualidade dançante também oferece uma qualidade de "transparência" do movimento, ou, dito de outra forma, seu "desenho", sua clareza, eliminando os ruídos.

Laban (apud BALARDIM, 2004: 85) atribui algumas características à qualidade dançante: o corpo inteiro está em estado de atenção ao movimento; o corpo está preparado e desbloqueado para a circulação do fluxo energético; a musculatura corporal está inteiramente "despertada"; a vigilância muscular é igual ao fluxo de energia contínuo. Montecchio (2007:76) afirma que o animador não assume o papel de dançarino, mas traz em si uma figuratividade gestual muito importante.

Fávero (2010: 137) acredita que não é necessário ser um bailarino virtuose, mas os princípios utilizados por eles são de grande importância para os atores-sombristas. Além de Laban existem muitos pesquisadores na área da dança e do movimento que trazem conceitos interessantes. Entre eles, Hubert Godard[69] (1995: 13) com o conceito de pré-movimento: "a atitude em relação ao peso, à gravidade, que existe antes mesmo de se iniciar o movimento, pelo simples fato de estarmos em pé. Esse pré-movimento vai produzir a carga expressiva do movimento que iremos executar." De acordo com o seu pensamento, é o pré-movimento que determina o estado de tensão do corpo e que define a qualidade específica de cada gesto:

> O pré-movimento age sobre a organização gravitacional, isto é, sobre a forma como o sujeito organiza sua postura para ficar em pé e responder a lei da gravidade. O sistema de músculos gravitacionais, cuja ação escapa em grande parte à consciência e à vontade, é encarregado de assegurar a postura. São esses músculos que mantém o equilíbrio e que nos permitem ficar em pé sem que tenhamos que pensar. São ainda esses músculos que registram as mudanças em nossos estados afetivos e emocionais. Assim toda modificação de nossa postura terá incidência em nosso estado emocional e, reciprocamente, toda mudança afetiva provocará uma modificação, mesmo que imperceptível, em nossa postura. (GODARD, 1995: 13)

[69] Pesquisador, professor do departamento de dança da Universidade de Paris 8 (França) e responsável pela formação em Análise Funcional do Movimento do Centro National de la Danse (França).

São os músculos gravitacionais, encarregados de garantir nosso equilíbrio, que se antecipam a cada movimento, a cada um de nossos gestos. Godard nos dá como exemplo o esticar um braço à frente, o primeiro músculo a entrar em ação, antes mesmo que meu braço se mexa, será o músculo da panturrilha, antecipando o desequilíbrio que o peso do braço provocará: "é o pré-movimento, invisível, imperceptível para o próprio indivíduo, que acionará, simultaneamente, os níveis mecânicos e efetivos de sua organização" (GODARD, 1995: 15). Ele ainda acrescenta um detalhe muito importante: "a cultura, a história do dançarino (no caso desta pesquisa, do ator-animador[70]), a sua maneira de perceber uma situação, de interpretar, vai induzir uma "musicalidade postural" que acompanha ou despista os gestos intencionais executados" (Godard, 1995: 15).

São os fluxos de organização gravitacional, que acontecem antes do ataque do gesto, que vão modificar a qualidade deste gesto e colori-lo com nuances. Godard (1995: 17) distingue movimento e gesto:

> Movimento é compreendido como um fenômeno que descreve deslocamentos estritos dos diferentes segmentos do corpo no espaço, do mesmo modo que uma máquina produz movimento. Já gesto se inscreve na distância entre esse movimento e a tela de fundo tônico-gravitacional do indivíduo, isto é, o pré-movimento em todas as suas dimensões afetivas e projetivas. É exatamente aí que reside a expressividade do gesto humano, expressividade que a máquina não possui.

O ator-animador não deve simplesmente fazer o movimento e sim utilizar-se do gesto para manipular as silhuetas/corpo ou silhuetas/objeto para que esta contenha a expressividade do gesto humano e não pareça com uma máquina mostrando imagens.

Segundo Amaral (1996: 293), a dança tem todo o processo de esconder e revelar. É um jogo de esconder e mostrar, guardar e soltar; estabelece ligações entre parceiros e destes com seu ambiente. O que parecia guardado se expande e se conecta pelo simples movimento rítmico das mãos, dos dedos, braços e pernas: também alguma coisa se esconde, guarda-se no corpo, no ventre, na palma das mãos. Eixo e pontas. Todo movimento se apóia num eixo, centraliza-se nele. O eixo guarda e as pontas, ou partes, emitem e recebem. Quando se manipula um objeto, quando se pretende animá-lo, é preciso refletir sobre as semelhanças que existem entre o movimento da dança e o da animação. É preciso estar atento, pois deve haver uma unidade entre o movimento do objeto e o do ator-animador[71]; deve haver uma união íntima entre o centro de gravitação do objeto ou do boneco e o centro do ator. A animação é

[70] Nota da autora desta pesquisa.
[71] Amaral (1996) diz que o teatro de animação engloba o teatro de formas animadas que por sua vez, é integrado, dentre outras linguagens, pelo teatro de sombras.

um jogo físico/psíquico, e quanto mais o ator for consciente de seus impulsos psíquicos, melhor será a reação física do objeto ou do boneco manipulado.

É importante, portanto, que o ator-animador tenha domínio da arte de atuar para conseguir colocar em prática e transferir a sua energia latente para o objeto manipulado. Assim, a premissa de Badiou (2005: 19) parece verdadeira: "O objeto animado – marionete ou sombra – figurativo ou abstrato, feito com materiais e formas diversas, pode transmitir através do movimento, a expressão máxima da vida humana, por que participa do mundo da matéria inanimada – da morte – e do universo do sujeito, o da vida".

O trabalho do ator no Teatro de Sombras contemporâneo é particularmente complexo considerando que aqui, predominantemente, "representar significa apresentar/incorporar a personagem." Voltamos a uma das citações que fiz na introdução deste trabalho e que chamou a minha atenção para esta pesquisa: "O ator é sujeito e objeto do seu ato de criação" (BELTRAME, 2005: 52). Esse mesmo autor em suas análises nos mostra que o ator-sombrista precisa prolongar ainda mais o seu fluxo de energia para transmiti-lo à sombra:

> No Teatro de Sombras essa complexidade se agudiza uma vez que o ator-animador é sujeito. O objeto é a silhueta, mas não é a silhueta objeto (forma), porém sombra, impalpável. Na atuação o olhar do intérprete deve controlar a imagem projetada na tela, a sombra; e o movimento da silhueta nem sempre condiz com o movimento da sombra/imagem. [...] O ator-animador representa a personagem (está nele), seleciona ações e movimentos para o objeto que anima (fora dele) e projeta ao público as imagens das ações e movimentos da personagem que estão fora do objeto. Ou seja, o que o ator animador mostra não só está fora dele como também está fora do objeto que manipula. A personagem é a sombra do objeto. (BELTRAME, 2005: 54)

Nesta linguagem do teatro de animação "o plano é o contrário da representação da perspectiva euclidiana (o volume): é a representação mental e não visual, a percepção simbólica e não percepção mecânica do olho, a representação universal em relação ao volume, que é a performance da representação realista" (LESCOT, 2005: 13).

> A sombra corpórea é indefinível. Qualquer tentativa que se realize para dominá-la será inútil. Também é impossível dominar o significado. A Sombra corpórea narra aquilo que quer expressar: contém tantos significados que não é possível criar um catálogo completo de figuras. A impossibilidade de dominá-la, de controlá-la, induz a tentativa de reproduzi-la. Do mesmo modo que a marionete é o duplo do Homem, penso que o perfil é o duplo da sombra do Homem. A silhueta significa assim, o esforço de fixar, de reter um instante, evitando sua fuga, o inexpressável conteúdo da sombra corpórea. (MONTECCHI, 2005: 28)

Uma premissa é fundamental: o ator-sombrista deve observar e olhar as sombras que se projetam na tela, porque os efeitos e os resultados são, com freqüência, enganadores. De acordo com Prado (2005: 94) o ator- animador do Teatro de Sombras tem uma grande responsabilidade, pois na nossa realidade, o corpo gera sombra. Sem corpo não há sombra. É preciso haver uma inversão: a sombra é o próprio corpo. Ela tem, e ao mesmo tempo, gera

vida independente da matriz. Quando a sombra é animada com qualidade, não a olhamos como algo que tem uma matriz; ela é a própria matriz. Ela ganha vida de tal maneira que o conteúdo lhe é intrínseco.

Portanto, considero que o conteúdo lhe é intrínseco devido à consciência do corpo adquirida pelo ator-animador a partir da impregnação da consciência pelo corpo: "Não se tem consciência do corpo como se tem de um objeto percepcionado. Aqui, toda consciência não é 'consciência de', o objeto não surge 'em carne e osso' diante do sujeito; pelo contrário, a consciência do corpo é a impregnação da consciência pelo corpo" (GIL, 2004: 14).

Esta percepção consciente, citada acima, pode ser melhor compreendida quando José Nuno Gil (2004: 15) argumenta considerando que a consciência está sempre em estreita imbricação com o corpo:

> É preciso definir a consciência do corpo [...] como uma instância de recepção de forças do mundo graças ao corpo; e, assim, uma instância de devir as formas, as intensidades e o sentido do mundo.
> A impregnação da consciência pelos movimentos do corpo é própria da natureza da consciência: a sua descrição clássica como "tomada de consciência" do objeto diferenciando-o do sujeito implica, curiosamente, essa mesma impregnação. Não haveria tomada de consciência se esta não desposasse, de uma maneira ou de outra, o objeto em questão. Ora "desposar" vale como metáfora que recobre processos precisos de cognição e contágio, entre os quais a captação das formas e das forças que animam o objeto.

Gil (2004: 15) explica que para a consciência captar as características do objeto deve fazer-se suas. No caso do ator-sombrista, far-se-á uma impregnação da consciência pelo corpo, em seguida entraria em conexão com o mundo exterior, o que significa que passa a coincidir com as forças do objeto: "o corpo inicia um devir-objeto significa, em termos deleuzianos, que se cria uma zona de indescernibilidade entre o corpo e o objeto que faz com que o corpo transfira certos dos seus traços para o objeto, e reciprocamente, que certas propriedades do objeto se transmitam ao corpo." É preciso aprender a tornar-se o objeto em questão:

> Numa imagem simples e simplificadora diríamos que num estado de grande intensidade de criação artística, por exemplo, quando a consciência se deixa invadir pelos movimentos do corpo, os dois elementos convergem, transformando-se, para o espaço único em que a osmose se produzirá: é no mesmo processo de atualização do movimento virtual em movimento do corpo no espaço e em movimento de pensamento que ocorre a imbricação da consciência pelo corpo. (GIL, 2004:16)

Enfim: "Não há consciência sem consciência do corpo. Não há consciência sem que os movimentos corporais intervenham nos movimentos de consciência." (GIL, 2004: 17)

Fávero aborda que o corpo é a referência básica para entender como funciona a silhueta boneco: "quanto mais força a gente faz para dominar a sombra, mais difícil é. [...] a

sombra é que manipula nosso corpo. [...] quem está formatado no seu ego, na sua super capacidade, não consegue ver a capacidade da sua sombra".[72]

Fávero (2008) na apostila "*Elementos teóricos, reflexivos, efêmeros, duvidosos e incessantes para pesquisa e produção artística no teatro de sombras*" [73] enumera sugestões para a postura do ator-sombrista, entre elas:

> É fundamental uma boa consciência corporal para qualquer ator de teatro. No teatro de sombras a expressividade corporal é uma ferramenta importante dentro e fora da cena. O sombrista pode usar o corpo para perceber o espaço escuro, para projetar sombras, para manipular objetos, para neutralizar suas intenções e emoções, para se deslocar silenciosamente, para dissociar movimentos e outras diferentes possibilidades a serem desenvolvidas. (FÁVERO, 2008).

Convém, portanto, ao ator-animador ter conhecimentos ainda sobre o que é percepção (visual, espacial), sensação e entender o que é a imagem. Essas habilidades são adquiridas com experimentações e treinamentos feitos pelo ator assim como no decorrer de sua própria vida. Pontuarei alguns tópicos que englobam características que julgo importantes, mesmo que indiretamente, para que consigamos visualizar e analisar com mais clareza o objetivo geral dessa pesquisa.

1.9 IMAGEM, SENSAÇÃO E PERCEPÇÃO

> *A imagem desempenha um papel cada vez maior na prática teatral contemporânea, pois se tornou a expressão e a noção que se opões àquelas do texto, fábula ou ação.*
>
> **Patrice Pavis**

Quando se trabalha com Teatro de Sombras, deve-se esquecer a imagem do corpo e sim trabalhar com a imagem da sombra. Porém para se trabalhar com a imagem da sombra precisa-se ter consciência do corpo que irá transmitir a energia para a sombra se fazer presente. Fávero diz que "é como quando um bebê aprende a andar: para trabalhar com a sombra devemos nos remeter ao início do processo de aprendizagem". Nesse processo de aprendizagem a percepção é um mecanismo que auxilia o ator- sombrista a aprimorar seu trabalho, afinal ele trabalha sempre projetando imagens seja silhuetas, objetos, figuras ou o próprio corpo.

Mas o que é a imagem? Existem muitos conceitos para imagem, entre os encontrados no dicionário Houassis (2001: 1573) e que nos interessam nesta pesquisa: "representação da forma ou do aspecto de ser ou objeto por meios artísticos (imagem desenhada, pintada, esculpida) [...] aspecto particular pelo qual um ser ou um objeto é percebido; cena, quadro.

---

[72] Entrevista concedida à autora, vide apêndice pg. 134.
[73] In: http://www.iar.unicamp.br/lab/luz/ld/C%EAnica/Dicas/material_didatico_oficina_1.pdf . Acessado em 17/09/2010.

(imagens da rua) [...] representação ou reprodução mental de uma percepção ou sensação anteriormente experimentada (imagem visual, imagem olfativa), representação mental de um ser imaginário, um princípio ou uma abstração (imagem do demônio, imagem da realeza, da democracia, do círculo) [...]".



Figura 27 - EXPLUM - EXPeriencias LUMinosas
Ator explorando a imagem

Os conceitos trazem em sua essência a representação, reprodução mental utilizando a percepção ou sensação. De um modo geral, perceber é conhecer, através dos sentidos, objetos e situações. Porém, segundo Antônio Gomes Penna[74] (1968: 11) "o ato de perceber implica, como condição necessária, a proximidade do objeto no espaço e no tempo, bem como a possibilidade de lhe ter acesso direto ou imediato. [...] A distância no espaço, tanto quanto a inacessibilidade direta ou indireta, exclui o ato perceptual". A percepção é forma restrita de captação de conhecimentos, pois quando o objeto está distante fica aberta apenas a possibilidade de serem pensados ou imaginados. Segue o autor: "a possibilidade de maior enriquecimento informativo terá que ser atingida por uma multiplicação de processos perceptuais, ou através dos atos de pensamento" (PENNA, 1968: 12).

Penna (1968: 15) ainda afirma:

> Tradicionalmente, a percepção foi conceituada como processo interpretativo, operando sobre dados sensoriais. Distingui-se, assim, no domínio do conhecimento sensível duas fases, etapas ou planos, representados pela sensação e pela percepção. A primeira fase estaria totalmente subordinada aos estímulos e se daria em termos de apreensão de dados isolados ou desconexos. Sobre essa base operariam os processos perceptuais, os quais, mobilizando a experiência passada, enriqueceriam

[74] Professor Catedrático de Psicologia do Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

> os dados colhidos pelos processos sensoriais, emprestando-lhes organização e significado.

Segundo o autor, a primeira – os dados isolados e desconexos (sensação), é condição para que se possa operar a segunda – produção de formas organizadas e significativas (percepção).

Robert J. Sternberg[75] (2008: 115) seleciona um conceito de percepção utilizada por outros vários estudiosos (Epstein e Rogers, Goodale, Koslyn e Osherson E Pomerantz): "o conjunto de processos pelos quais reconhecemos, organizamos e entendemos as sensações que recebemos dos estímulos ambientais". Acrescenta que a percepção engloba muitos fenômenos psicológicos, porém a modalidade mais reconhecida e mais estudada é a percepção visual.

Quando olhamos uma imagem pela primeira vez, às vezes, não conseguimos entender o que de fato existe porque podemos sentir os seus aspectos, mas somente iremos perceber realmente organizando essas sensações para formar um percepto mental, ou seja, uma representação mental de um estímulo percebido. Ou até em outros momentos, percebermos coisas que não existem, como no caso de ilusões de ótica que envolvem a percepção de informações visuais fisicamente não-presentes nos estímulos visuais sensoriais. (STERNBERG, 2008: 117).

Esses fenômenos da percepção são muito importantes para o trabalho do ator-sombrista já que a linguagem do Teatro de Sombras cativa os espectadores principalmente pelos momentos de ilusão causados pela sombra das silhuetas – objetos, figuras ou corpos humanos.

O trabalho de James Gibson citado por Sternberg (2008: 119) pode dar uma idéia dessa passagem da sensação para a percepção. Ele introduz os conceitos de objeto distal (distante) que é objeto do mundo externo; meio informacional, que se refere à luz refletida, às ondas sonoras, às moléculas químicas ou à informação tátil; estimulação proximal, que é quando a informação entra em contato com os receptores sensoriais adequados dos olhos, dos ouvidos, do nariz, da pele ou da boca e; objeto perceptual que é o reflexo de alguma maneira do mundo externo. Vejamos a tabela que resume essa estrutura e a ocorrência da percepção de acordo com as idéias de Gibson:

---

[75] Psicólogo, Psicometrista estadunidense, deão de Artes e Ciências da Tufts Unniversity. Foi professor de psicologia na Yale University e presidente da *American Psychological Association*. É membro dos quadros editoriais de numerosos periódicos, incluindo *American Psychologist*. Sternberg graduou-se pela Yale University e possui um Ph.D. da Stanford University. Possui nove títulos de doutor honoris causa, sendo um de uma universidade sul-americana e oito de universidades européias, e adicionalmente é professor honorário da Universidade de Heidelberg na Alemanha.

O CONTÍNUO PERCEPTUAL **A percepção acontece à medida que os objetos do ambiente comunicam estrutura do meio informacional que, ao final, chegam a nossos receptores sensoriais, levando à identificação interna de objetos.**			
OBJETO DISTAL	**MEIO INFORMACIONAL**	**ESTIMULAÇÃO PROXIMA**	**OBJETO PERCEPTUAL**
Visão-vista (por exemplo, o rosto da avó)	Luz refletida do rosto da avó (ondas eletromagnéticas visíveis)	Absorção de fótons nos bastonetes e cones da retina, a superfície receptora na parte de trás do olho	Rosto da Avó
Audição – som (por exemplo, uma árvore que cai)	Ondas sonoras geradas pela queda da árvore	Condução de ondas sonoras à membrana basilar, a superfície dentro da cóclea do ouvido interno	Árvore que cai
Olfato-cheiro (por exemplo, bacon fritando)	Moléculas liberadas pela fritura do bacon	Absorção molecular nas células do epitélio olfativo, a superfície receptora na cavidade nasal	Bacon
Paladar-gosto (por exemplo, uma mordida em um sorvete)	Moléculas de sorvete liberadas no ar e dissolvidas em água	Contato molecular com as papilas gustativas, as células receptoras na língua e no palato mole, combinadas com estimulação olfativa	Sorvete
Tato (por exemplo, o teclado do computador)	Pressão mecânica e vibração no ponto de contato entre a superfície da pele(epiderme) e o teclado	Estimulação de várias células receptoras na derme, a camada mais interna da pele.	Teclas do Computador

Tabela 1 O Contínuo Perceptual
(STERNBERG, 2008:119)

De acordo com Jacques Aumont[76], os olhos, que são considerados instrumentos para perceber a experiência cotidiana e a linguagem corrente, são apenas um dos instrumentos, e não é o mais complexo. A visão é um processo que convoca vários órgãos especializados e resulta de três operações distintas (e sucessivas): operações ópticas, químicas e nervosas. Mas o que nos interessa mesmo são os elementos da percepção: o que percebemos? Segundo Aumont (2005: 14):

> A percepção é o tratamento, por fases sucessivas, de uma informação que nos chega por intermédio da luz que nos entra nos olhos. Essa é, como toda informação, *codificada* – num sentido inteiramente diverso do semiológico: os códigos são aqui regras de transformação naturais (nem arbitrárias, nem convencionais) que determinam a atividade nervosa segundo a informação contida na luz. Logo, falar da codificação da informação visual significa na verdade que o nosso sistema visual é

[76] Jacques Aumont é critico de cinema, criador de curta-metragens, professor em Berkley, Madison, Nijmegen, Lisboa, conferencista na Europa, Estados Unidos e Canadá. Trabalha nas várias ramificações da cinefilia. É autor de um conjunto de obras de análise e critica que abordam praticamente toda a problemática dos fenômenos do cinema e da imagem; atualmente ensina na Universidade Paris –III.

> capaz de localizar e interpretar certas regularidades nos fenômenos luminosos que atingem os nossos olhos.

Seguindo com os conceitos de Aumont (2005: 15), essas regularidades dizem respeito a três características da luz: sua intensidade, comprimento de onda, distribuição no espaço e no tempo. Na **intensidade da luz** consegue-se ter a percepção da luminosidade, isto é, "o olho reage aos fluxos luminosos[77]; um fluxo muito fraco (10-13 lm) pode bastar para que o olho registre uma sensação de luz. À medida que esse fluxo aumenta, o número de células retinianas atingidas torna-se maior, produzem-se mais reações de rodopsina, e o sinal nervoso intensifica-se. Além do fluxo, mais duas grandezas referem-se ao objeto enquanto emissor de luz: a intensidade luminosa que se define como o fluxo por unidade de ângulo sólido e a luminância que é a intensidade luminosa por unidade de superfície *aparente* do objeto luminoso – essa é uma grandeza que não depende do observador, mas somente da fonte: por exemplo, "o ecrã (tela) do cinema tem certa luminância, e o seu brilho parece igual tanto visto da primeira como na última fila (em compensação, o seu tamanho aparente e, por conseguinte o fluxo luminoso que emite, irá variar bastante)" (AUMONT, 2005: 15). Tem-se também o iluminamento, através dele se calcula a quantidade de luz que atinge uma dada superfície, isto é, "é o fluxo luminoso por unidade de superfície iluminada".

Existe uma ordem de grandeza das luminâncias dos objetos comuns, mas o que nos interessa aqui é que existem objetos pouco luminosos, que não são percebidos, e objetos muito luminosos, que emitem energia luminosa que pode provocar queimaduras por ser muito intensa. Estes dois tipos de objetos luminosos correspondem a dois tipos de visão de acordo com Aumont (2005: 16): a **visão fotópica**, a mais comum, corresponde a toda classe de objetos que são considerados iluminados por uma luz diurna – é um modo de visão que se caracteriza por sua acuidade, a pupila pode ficar mais fechada, é cromática, envolve, sobretudo, os cones que são responsáveis pela percepção das cores; e a **visão escotópica** que é a visão noturna, e as características são basicamente contrárias da visão fotópica – predomínio dos bastonetes, percepção acromática, acuidade fraca, e, a pupila fica mais aberta, sobretudo quando está muito escuro.

Quanto à percepção da cor, esta também resulta das reações do sistema visual ao comprimento de onda das luzes emitidas ou refletidas pelos objetos. Aumont (2005: 17) afirma: "ao contrário da nossa impressão espontânea, a cor, assim como a luminosidade, não está nos objetos, mas sim na nossa percepção". Ele ainda define que a classificação empírica

[77] É a quantidade total de energia luminosa emitida ou refletida por um objeto; exprime-se em *lumens* (abreviatura: lm) AUMONT (2005: 15).

das cores faz-se pela conjugação de três parâmetros: o comprimento da onda que define o tom (azul, vermelho, cor de laranja, majenta, amarelo...); a saturação, isto é, a pureza, a cor rosa, por exemplo, é um vermelho menos saturado, ao qual acrescentou o branco; e a luminosidade: quanto mais elevada for à luminância, mais luminosa parecerá a cor, e próxima do branco – o mesmo vermelho, igualmente saturado, poderá parecer mais luminoso ou mais escuro. "A percepção da cor deve-se à atividade de três variedades de cones retinianos, cada um deles mais sensível a um comprimento de onda diferente" (AUMONT, 2005: 18).

Seguindo a ordem de Aumont (2005: 18) o olho está preparado para ver a luminosidade e a cor dos objetos e também preparado para perceber os limites espaciais desses objetos − as suas bordas: "A borda visual designa a separação entre duas superfícies e luminância – seja qual for a causa dessa diferença de luminância (iluminações diferentes, propriedades refletoras diferentes, etc.) − diferente para um determinado ponto de vista". E continua: "o sistema visual está equipado 'de origem'[78] com instrumentos capazes de reconhecer uma borda visual e a sua orientação, uma fenda, uma linha, um ângulo, um segmento; esses perceptos são como unidades elementares da nossa percepção dos objetos e do espaço" (AUMONT, 2005: 20).

Da interação entre a luminosidade e as bordas surge o contraste que é difícil de observarmos, pois nosso sistema visual é capaz de conjugar estas duas características. Porém Aumont (2005: 20) chama atenção que "é importante fixar que os elementos da percepção – luminosidade, bordas e cores – nunca se produzem isoladamente, de forma analítica, mas sempre em simultâneo, e que a percepção de uns, afeta a dos outros".

Para Aumont (2005: 21), a visão é, à primeira vista, um sentido espacial, mas os fatores temporais afetam muito, por três razões principais:

1. A maior parte dos estímulos visuais varia com a duração, ou produzindo-se sucessivamente;
2. Os nossos olhos estão em constante movimento, fazendo varias a informação recebida do cérebro;
3. A própria percepção não é um processo instantâneo, alguns estágios da percepção são mais rápidos, outros são mais lentos, mas o tratamento da informação faz-se sempre em decurso do tempo.

Os fatores temporais segundo o autor são: a variação dos fenômenos luminosos no tempo (entre eles adaptação e poder de separação temporal do olho), movimentos oculares e fatores temporais da percepção. Entre esses, a adaptação é um dos primeiros a ser trabalhado pelo ator-sombrista. O olho tem uma margem de sensibilidade muito grande à luminância[79] e

[78] Desde que nascemos já temos essas capacidades, a não ser que o sistema visual tenha deficiências como, por exemplo: a miopia.
[79] De 10^{-6} a 10^{7}cd/m².

quando confrontado com uma variação brutal de luminância, o olho fica "cego" durante certo tempo. O ator-sombrista deve adaptar-se à escuridão para conseguir exercer o seu ofício, e esta adaptação é muito mais lenta do que à adaptação a luz: "em termos numéricos a adaptação à luz necessita alguns segundos, enquanto a adaptação à escuridão é um processo lento que só se conclui depois de 35 a 40 minutos (cerca de 10 minutos para que os cones atinjam a sua sensibilidade máxima, e mais 30 minutos, a seguir, para os bastonetes)" (AUMONT, 2005: 22).

De acordo com Sternberg (2008: 120) nunca podemos experimentar exatamente o mesmo conjunto de propriedade de estímulos que já experimentamos seja por meio da visão, audição, paladar, ou tato. Dada a natureza de nossos receptores sensoriais, a variação, para o autor, parece necessária à percepção. Ele explica que por meio da adaptação sensorial[80], podemos parar de detectar a presença de um estímulo: "esse mecanismo garante que a informação sensorial esteja mudando constantemente" (STERNBERG, 2008: 120). Em função da adaptação sensorial na retina (a superfície receptora do olho), nossos olhos estão constantemente fazendo movimentos rápidos minúsculos que são chamados *sacádicos* e criam mudanças constantes na localização da imagem projetada dentro do olho. Sternberg afirma: "O sistema perceptual lida com a variabilidade, realizando uma análise bastante impressionante dos objetos no campo perceptual." Existe a *constância perceptual* que ocorre quando a percepção de um objeto permanece igual, mesmo que a sensação proximal do objeto distal mude (GILLIAN apud STERNBERG, 2008: 120). No Teatro de Sombras, por exemplo, um ator-sombrista está no fundo de um palco italiano e caminha em linha reta até a boca de cena, onde tem uma tela com uma dimensão de 6mx6m e duas figuras (silhuetas) antropomorfas posicionadas no meio dessa tela. Conforme o ator-sombrista se aproxima da tela, a quantidade de espaço em sua retina dedicada às imagens das figuras e da tela torna-se cada vez maior. Por um lado essa evidência sensorial proximal sugere que as figuras e a tela estão se tornando maiores, porém por outro lado, o ator-sombrista percebe que estas figuras e a tela permaneceram do mesmo tamanho. Entre diversos tipos de constâncias perceptuais existem duas principais que nos interessam: a constância de tamanho e a constância de forma.

> A *constância de tamanho* é a percepção de que um objeto mantém o mesmo tamanho, apesar das mudanças no tamanho do estímulo proximal. O tamanho de uma imagem na retina depende diretamente da distância do objeto em relação ao olho. O mesmo objeto em distâncias diferentes projeta imagens de tamanho diferentes na retina. [...] Assim como a constância de tamanho, a constância de forma está relacionada à percepção das distâncias, mas de uma maneira diferente. A *constância de forma* é a percepção de que um objeto mantém a mesma forma, apesar

[80] "As células receptoras se adaptam à estimulação constante ao deixar de disparar até que haja uma mudança de estimulação" (STERNBERG, 2008: 120).

> das mudanças na forma do estímulo proximal. [...] A forma percebida de um objeto continua a mesma apesar das mudanças de orientação e, assim, na forma de sua imagem retinal. À medida que a forma real da imagem muda, algumas partes parecem estar mudando de maneira diferenciada em sua distância de nós. (STERNBERG, 2008: 120-121)

Quando se observa a imagem projetada na tela (silhueta/sombra), o tamanho e a forma das imagens dependerão do posicionamento do foco de luz e, se o mesmo estará fixo ou em movimento (vide figura 9, p. 41). Nesse caso existirá constância perceptual? Analisando segundo os conceitos de constância de tamanho e de forma já citados, o ator-sombrista somente sofrerá as constâncias perceptuais quando estiver olhando para uma silhueta/objeto, se ele olhar para a silhueta/sombra, não perceberá constâncias, pois a silhueta/sombra muda de tamanho e de forma conforme é inserido o raio de luz.

Arnheim (1996: 96) exemplifica esses fenômenos pedindo que cortemos um retângulo de cartão e observemos sua sombra produzida por uma vela ou por outra fonte luminosa: podemos conseguir inúmeras projeções do retângulo variando-se os ângulos de projeção. Colocando-se o retângulo exatamente em ângulos retos com a direção da fonte luminosa, a sombra se assemelha muito ao objeto, outros ângulos de projeção levam a desvios mais ou menos drásticos da aparência. O autor, porém, destaca que de modo algum as projeções são percebidas segundo uma forma objetiva, o mesmo acontecendo com o tamanho: "tudo depende da natureza particular da projeção e das outras condições que prevalecem na situação dada. Dependendo destas condições pode haver ou não constância forçada ou algum efeito intermediário" (ARNHEIM, 1996: 97).

O ator-sombrista deve levar em consideração a afirmação de Arnheim (1996: 97):

> É preciso saber duas coisas: que tipo de projeção leva a que tipo de percepção? E, por que princípios operam os mecanismos que executam o processamento?
> O que importa para o artista em particular é saber que configurações produzirão tais efeitos. Ele pode adquirir esse conhecimento estudando os princípios em ação na percepção da forma. Admite-se que as condições visuais que prevalecem na vida diária não são, de modo algum, idênticas àquelas que prevalecem num desenho ou numa pintura. [...] Quando o quadrado do cartão muda gradualmente de uma posição para outra, as projeções momentâneas suportam-se e interpretam-se reciprocamente. Neste aspecto os meios imóveis como desenho, pintura ou fotografia são completamente diferentes dos móveis.

Para Aumont (2005: 26) essas constâncias fazem parte da percepção do espaço. A ideia de espaço para o autor encontra-se fundamentalmente ligada ao corpo e ao seu deslocamento; em particular, a verticalidade um dado imediato da nossa experiência, através da gravitação: "vemos os objetos cair verticalmente, e também sentimos a gravidade passar pelo nosso corpo. Logo, o próprio conceito de espaço tem uma origem tão tátil e cinésica

como visual" (AUMONT, 2005: 26). E acrescenta além das constâncias perceptivas, o que se chama de estabilidade perceptiva:

> A nossa percepção produz-se por aferição contínua (alternância de movimentos e de rápidas fixações do olho); não temos consciência nem da multiplicidade dessas vistas sucessivas, nem do esfumado durante os movimentos oculares; pelo contrário, interpretamos a nossa percepção como de uma cena estável e contínua. [...] A percepção de uma cena é sempre panorâmica, cada ponto dela é susceptível de ser visto (conservamos permanentemente esta possibilidade no pensamento). (AUMONT, 2005: 27)

Segundo o autor citado, a constância e a estabilidade perceptivas só se explicam se admitirmos que a percepção visual envolva, de forma quase automática, um *saber* sobre a realidade visível.

Ele diz ainda, sobre a percepção do espaço, que podemos usar um modelo simples e antigo para descrevermos o espaço físico, o da geometria de três eixos de coordenadas perpendiculares duas a duas (as coordenadas cartesianas), que derivou da geometria "euclidiana":

> Podemos de maneira intuitiva, conceber facilmente essas três dimensões, em relação ao nosso corpo e à sua posição no espaço: a vertical é a direção da gravidade e da posição de pé; uma segunda dimensão, horizontal, é a linha dos ombros, paralela ao horizonte visual à nossa frente; por fim, a terceira dimensão é a profundidade, correspondente à projeção do corpo no espaço. (AUMONT, 2005: 27)

Arnheim (1996: 98) chama atenção de que a situação para as projeções são muito mais complicadas com as coisas tridimensionais porque suas formas não podem ser reproduzidas por qualquer projeção bidimensional: "a projeção na retina é criada por raios de luz que caminham do objeto ao olho em linhas retas, e que, conseqüentemente, a projeção mostra apenas aquelas áreas do objeto cuja conexão em linha reta com os olhos não é obstruída".

Para termos uma percepção tridimensional numa projeção bidimensional precisamos pensar na percepção de profundidade que é correspondente à projeção do corpo no espaço. De acordo com Sternberg (2008: 121) "a profundidade é a distância de uma superfície, em geral, usando seu próprio corpo como superfície de referência quando fala em termos de percepção de profundidade". Para Aumont (2005: 28) existem índices de profundidade que podem nos ajudar a fornecer várias informações que o nosso sistema visual passa a interpretar em termos de espaço, são alguns deles: índices monoculares (gradiente de textura, perspectiva linear e variações da iluminação), índices dinâmicos (todos sob uma perspectiva dinâmica – deslocamentos para frente, para trás, laterais, movimentos de rotação, movimentos radiais – são índices que não se processam) e índices binoculares. O autor pontua duas observações importantes sobre os índices dinâmicos, para pensarmos:

> - Estes índices são ao mesmo tempo de natureza geométrica e cinética: o seu processamento não se efetua, na retina, mas no córtex;
> - Estes índices estão totalmente ausentes nas imagens planas; quando nos deslocamos diante de um quadro no museu, não experimentamos no interior da imagem nem a paralaxe de movimento nem a perspectiva dinâmica; a imagem desloca-se de forma rígida e é percebida como um objeto único.
>
> Isso vale também para as imagens em movimento: não deve confundir a *representação* dos índices dinâmicos (por uma câmera móvel, por exemplo) e os índices dinâmicos induzidos pelos nossos movimentos de espectador; se nos deslocarmos diante de um ecrã (tela) de televisor, por exemplo, não haverá nenhuma perspectiva dinâmica nem paralaxe de movimento *induzidas pelo nosso deslocamento* (se um objeto esconder outro, num plano de filme, não podemos esperar ver o objeto escondido, a menos que a câmera se desloque: o nosso próprio deslocamento nada mudará...). (AUMONT, 2005: 31)

Na citação acima, Aumont detalha as observações direcionadas à filmagem, à percepção do espectador diante de uma tela de televisão ou diante de um quadro. O espectador vê imagens que foram gravadas ou pintadas e não tem mais como mudá-las. Podemos identificá-las também, na percepção do espectador do Teatro de Sombras. Geralmente o espectador está posicionado à frente da tela e não consegue ver o que acontece atrás, vê somente o que está diante dos seus olhos - as imagens não mudarão mesmo que ele se movimente, a não ser que consiga visualizar a movimentação dos atores-sombristas do outro lado da tela.

Agora, se pensarmos na percepção do ator-sombrista: ele estará se movimentando e se deslocando pelo espaço para projetar as imagens, estará movimentando-se para manipular os objetos, silhuetas, focos de luzes e o próprio corpo - os índices de profundidade estarão agindo, pois conforme o ator-sombrista se movimenta e faz o seu trabalho de interpretação, ele será influenciado pela perspectiva dinâmica, paralaxe de movimento, movimentos de rotação etc.

O ator-sombrista, segundo Fávero (2010: 151) tem que ter uma capacidade sensorial muito ativa. O corpo deve se adaptar ao escuro, ele tem que conseguir enxergar a sombra a partir de uma visão periférica. Tem que ampliar a capacidade visual, o ângulo de visão: "tem que olhar aqui, mas perceber que uma luz acendeu ali [...] essas coisas tu só percebes fazendo muitas vezes e coisas diferentes, tu não podes ficar acomodado".

Porém, seja qual for a leitura que se efetue desses resultados adquiridos pela percepção, eles fortalecem a ideia fundamental: a imagem é sempre modelada por estruturas profundas, ligadas ao exercício de uma linguagem, assim como pertence a uma organização simbólica (uma cultura, uma sociedade); a imagem é também um meio de comunicação e de representação do mundo que tem o seu lugar em todas as sociedades humanas. A imagem é universal, mas sempre particularizada (AUMONT, 2005: 96).

II ALUMBRAMENTOS DE UMA COMPANHIA DE TEATRO DE SOMBRAS

Um trabalho sob encomenda, feito em dois meses e meio, 1500 espectadores pré-adolescentes de escola pública, um espaço oito vezes menor do que o ensaiado, mais de duzentas figuras criadas, vários grupos musicais e grupos de dança se apresentando, os ritmos musicais predominantes eram uma mistura de hip-hop e pagode, um trabalho que reuniu vários artistas com a carreira já consolidada para formar o elenco e uma nova linguagem que ninguém conhecia – o Teatro de Sombras: um evento chamado *Agenda 21 Mirim* foi o precursor para incentivar Alexandre Fávero a criar o primeiro projeto de um espetáculo de Teatro de Sombras dando início à Companhia Teatro Lumbra de Animação. O detalhe interessante desta história é que esse incentivo foi em função da frustração de não conseguir terminar a apresentação do espetáculo no evento citado acima, devido às características não propícias, e ser uma experiência nova que não deu certo: o espetáculo tinha pouco mais de 30 minutos e eles encerraram aos 23 minutos a pedido do apresentador que conduzia o evento. "Essa frustração, eu tenho certeza que foi a mola propulsora para eu ter vontade de fazer novas experiências" (FÁVERO, 2010: 132). Fávero acreditava na proposta e criou um projeto de Teatro de Sombras para saciar as suas inquietações. Surgiu então, o Projeto *Sacy Pererê: A Lenda da Meia Noite,* o primeiro espetáculo que consolidou a Companhia Teatro Lumbra de Animação.

A Companhia foi criada em 2000, sediada em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul e até hoje é coordenada por Alexandre Fávero, que é cenógrafo, diretor, pesquisador, encenador, ator, sombrista, diretor de arte, produtor, aderecista, bonequeiro e cenotécnico com registro profissional no Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões do Estado do Rio Grande do Sul – SATED/RS. A Companhia é formada ainda por Flávio Silveira, ator-manipulador, sombrista, contra-regra, cenotécnico e aderecista; Róger Mothcy, bacharel em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), ator-manipulador, sombrista, videografista, *web designer*, músico, cenotécnico e escultor; e Fabiana Bigarella, psicóloga formada na Universidade do Vale do Rio dos Sinos

(UNISINOS), especialista em sombraterapia[81] que participa e assessora as oficinas de vivências com o Teatro de Sombras assim como a direção dos espetáculos da Companhia.



Figura 28 - Róger Mochty, Flávio Silveira, Alexandre Fávero e Fabiana Bigarella
Foto: Acervo Companhia Teatro LUMBRA de Animação

No início, para fazer o espetáculo *Sacy Pererê: A Lenda da Meia Noite* compunham o grupo somente Alexandre e Flávio, com o passar do tempo entraram Fabiana e Roger. Após três anos investiram em outras atividades além do espetáculo, como por exemplo, as Oficinas de Vivências com Teatro de Sombras. Assim surgiram as necessidades administrativas e, com cinco anos de existência, foi necessário dividir as tarefas, tornando a Companhia um empreendimento.

[81] Fabiana Bigarella percebeu uma potencialidade terapêutica nos exercícios com sombras a partir das oficinas ministradas pela Companhia Teatro Lumbra de Animação chamadas: Vivência no Teatro de Sombras. Surgiu então a idéia da Sombraterapia como um recurso psicoterapêutico. Segundo a autora a Sombraterapia(termo denominado por Bigarella) busca, através da ampliação simbólica e do relaxamento das defesas psíquicas, "revelar" e estreitar o contato entre a consciência e os conteúdos inconscientes que estão na sombra da estrutura psíquica. Tem por objetivo dar uma ou algumas cores, formas, imagens, sons para a sombra pessoal e/ou coletiva. Não existem registros dentro da psicologia deste campo de conhecimento além do citado por Bigarella. Informações retiradas do endereço: http://www.clubedasombra.com.br/artigos_full.php?id=314, acessado em 30/08/2011.

As montagens dos espetáculos da Companhia e seus projetos de difusão são sempre associados aos temas da cultura brasileira e ao experimentalismo das linguagens do Teatro de Animação, tendo ênfase no Teatro de Sombras.

Com imagens e relatos da Companhia Teatro Lumbra de Animação, os subcapítulos que seguem relatam as principais etapas dos processos de criação das duas principais obras: *Sacy Pererê: A Lenda da Meia Noite* (2002) e *Salamanca do Jarau* (2007), e do mais novo experimento chamado *EXPLUM – Experiências Luminosas* (2008).

2.1 NASCIMENTO NO ESCURO − *SACY PERERÊ: A LENDA DA MEIA NOITE*

A mitologia brasileira, suas lendas e as superstições do país foram os primeiros olhares que Alexandre Fávero procurou para dar vida ao grande espetáculo da Companhia: *O Sacy Pererê: A Lenda da Meia-Noite*:

> Começou com a vontade de me expressar através da linguagem do Teatro de Sombras e da busca de um tema para encenar, iniciar uma pesquisa com esta linguagem, com a dramaturgia, com o entendimento de como fazer um espetáculo artístico que conseguisse somar ao conhecimento e experiência que eu tinha com um tema que eu desejava encenar. (FÁVERO, 2010: 153)

Nesta caminhada, o destino fez com que Fávero encontrasse o tema procurado. Pesquisou Câmara Cascudo e Franklin Cascaes: (pesquisadores que considerava ter um trabalho significativo de recolhimento de lendas), assim como outros folcloristas do Rio Grande do Sul. A princípio direcionava seus olhares para histórias do sul do Brasil, porém nenhuma das histórias chegou exatamente ao material que Fávero queria − um trabalho para o público infantil, mas que tivesse uma ótica adulta:

> Eu nunca quis fazer um trabalho mimoso, simpático, queridinho. Eu me inspirei para achar o mito em coisas da minha infância, assustadoras, atrativas, curiosas, misteriosas. O que me inspirou muito foi àqueles parques de diversões com os túneis do terror. Eu nunca entendi porque as crianças tinham um desejo de pagar três ou cinco reais para entrar num trenzinho que iria para um lugar escuro, cheio de armadilhas prontas para assustá-los. Isso foi uma coisa que sempre me chamou atenção, eu comecei então a investigar... (FÁVERO, 2010: 153)

Fávero foi para algumas bibliotecas, leu livros da cultura brasileira: encontrou o curupira, que achou uma figura interessante, mesmo sendo distante da realidade dele − da cultura gaúcha. Compreendeu um pouco mais os mitos amazônicos, que sempre lhe pareciam muito estranhos: "Mitologia riquíssima: a floresta, os mitos amazônicos são de uma profusão que a gente mal entende o que significa aquilo para o caboclo, para o pescador, para aquele matreiro que vive lá" (FÁVERO, 2010: 153).

Na biblioteca da Pontifícia Universidade Católica (PUC- RS) deparou-se com um livro[82] antigo: já sem as primeiras páginas, não tinha como saber quem era o autor do livro raro. Tal obra estava num lugar especial para livros que não podiam ser retirados, somente emprestados para pesquisa e fotocopiados no próprio local, em sala separada e fechada, com o auxílio de um estudante bolsista da biblioteca: "Senti que tinha um clima interessante nesta obra" (FÁVERO, 2010: 153). Assim, Fávero folheou a obra e encontrou o Saci. Nunca tinha pensado nele, mas considerou que tinha a amplitude brasileira, justamente a que ele procurava:

> Fiz questão de simular a minha pesquisa: peguei o livro, levei-o para a central de cópias da biblioteca, copiei todo o livro, entreguei o original, peguei aquelas duzentas e cinqüenta páginas, e fui pra casa. Comecei a estudar compulsivamente esses contos e aí decidi que esse seria o mito que eu iria trabalhar. (FÁVERO, 2010: 154).



Figura 29 - A pesquisa da História do Sacy Perere
Foto: Fabiana Lazzari

[82] O livro era: ***O Saci Perere resultado de um inquérito*.** Lançado pela primeira vez em 1918, esse livro é o resultado de uma grande pesquisa feita por Monteiro Lobato para o *estadinho*, edição vespertina de *O Estado de S. Paulo*, em 1917, que recebeu diversos depoimentos vindos de todas as partes do Brasil sobre as características do Saci-Pererê. Os depoimentos vão além do perfil da figura folclórica, traçando um verdadeiro retrato do brasileiro da época.

Entre os vários depoimentos contidos no livro, diversos pontos de vistas e um trabalho que não sabia a origem, Fávero entendeu que o mito do Saci não era somente um tema para se fazer história ao público infantil − o Saci era a resistência de toda uma cultura brasileira que misturava a essência do escravo que tinha conseguido a sua alforria, mas que ainda vivia sob pressão do homem branco, e do preconceito social; além do medo e da força do colonizador português que impunha suas regras ao Brasil por meio da escravidão:

> Existia um Saci muito mais antigo do que eu tinha conhecido com o Sítio do Pica Pau Amarelo do Monteiro Lobato, com o mascote do Esporte Clube Internacional, com as propagandas de TV, com as campanhas publicitárias de algumas empresas telefônicas, com alguns brindes, com algumas ilustrações de cadernos infantis. Vi que o Saci resistiu por muitos anos, estava muito presente no imaginário popular, mas ninguém sabia ao certo de onde vinha isso. (FÁVERO, 2010: 154)

Essa primeira leitura indicou a Fávero que deveria retornar no tempo e ir à busca do por que o Saci era tão importante e tão duradouro na história brasileira. A pesquisa do mito iniciou do interesse em saber por que o Saci tinha um papel tão importante na cultura do Índio.

O mito do Saci, segundo Câmara Cascudo (2000: 794) parece ter surgido, no Brasil, no final do século XVIII ou meados do século XIX, pois diz que "os cronistas do Brasil colonial não o mencionam". Durante a escravidão, as amas-secas e os caboclos velhos assustavam as crianças com os relatos das suas travessuras. Desde então, o mito encontra-se profundamente enraizado no imaginário dos brasileiros, sendo sua história propagada por todo o país. Luciano Flávio de Oliveira[83] (2010), em suas pesquisas, constata que foi no início do século XX que aconteceu um importante evento sobre a figuração do Saci Pererê no Brasil: a realização de uma exposição de artes plásticas promovida pelo jornal o Estado de São Paulo em 18 de Outubro de 1917, tendo como um dos membros da comissão julgadora o escritor e intelectual Monteiro Lobato, que contribuiu sobremaneira para que o mito do Saci ganhasse status literário. Em 1918, Lobato publicou seu livro de estréia *O Saci-Pererê: resultado de um inquérito*, conseqüência de uma pesquisa de opinião pública sobre o Saci, intitulada "*Mitologia brasílica*", e, em abril de 1921, lançou a obra infanto-juvenil *O Saci*. No ano de 1960, foi a vez de Ziraldo valer-se dessa figura em sua obra. O cartunista mineiro publicou a revista *Turma do Pererê*, representando o negrinho astuto em cores. Ademais, na televisão brasileira, o pequeno perneta de gorro vermelho é figurado por quase trinta anos: a TV Tupi, por exemplo, exibiu de 1952 a 1962 o programa infantil *Sítio do Pica-Pau Amarelo* (baseado na obra de Monteiro Lobato, em que o Saci era um dos seus principais personagens) e

[83] Na dissertação *"Representações Culturais no Giramundo Teatro De Bonecos: Um Olhar de Brincante sobre os Textos, Personagens e Trilhas Sonoras de um Baú de Fundo Fundo, Cobra Norato e os Orixás"* de Luciano Flávio de Oliveira se encontram mais detalhes sobre a história e o mito do Saci Pererê.

posteriormente o mesmo foi recuperado pela TV Globo. Nos últimos 90 anos, o mito do pequeno ardiloso de uma só perna foi tão difundido pelo Brasil que até se criou uma data comemorativa para ele: o dia 31 de outubro[84], conhecido como o Dia do Saci.

Fávero, a partir das descobertas, teve vontade de aprofundar o estudo, tendo a tentação de não montar o espetáculo para continuar pesquisando, mas mantendo o foco inicial que era encená-lo para um público infantil sem ser um espetáculo convencional. Nessa época já tinha a intenção de criar um espetáculo com sombras, objetos e bonecos. O primeiro passo para a concretização da meta foi a experimentação com o que se propunha fazer. Começou com um pequeno projetor antigo para colocar em prática as vontades próprias: talento com as artes gráficas, fotografia, desejo de trabalhar com cinema, com objetos óticos que eram descartados devido à grande evolução da tecnologia, enfim "queria resgatar esses objetos perdidos no tempo já que era essa também a origem da pesquisa do Saci" (FÁVERO, 2010: 154).

A definição da linguagem que seria utilizada no espetáculo também veio a partir da leitura do livro *O Saci Pererê resultado de um inquérito*:

> Chegou num ponto muito interessante que dizia que o Saci era um filho do vento e um filho da noite. Eu fui mais fundo nessa matéria da noite que era a grande matéria prima para a assombração, era o que me interessava. A partir daí, eu descobri que a **sombra** ia ser a grande linguagem para trazer, para resgatar esse Saci indígena que foi temperado pelo negro e que amedrontava tanto o branco, o colonizador, e que iria chegar às crianças, revigorado. (FÁVERO, 2010: 154)



Figura 30 - Sacy Pererê: O Filho do Vento e o Filho da Noite
Foto: Acervo Companhia Teatro Lumbra de Animação

[84] O **Dia do Saci** consta do projeto de lei federal nº 2.762, de 2003 (apensado ao projeto de lei federal nº 2.479, de 2003), elaborado pelo Chico Alencar, (PSOL - RJ) e Ângela Guadagnin (PT - SP), com o objetivo de resgatar figuras do folclore brasileiro, em contraposição ao "Dia das Bruxas", ou *Halloween*.
Site: http://www.camara.gov.br/sileg/integras/189684.pdf e http://www.camara.gov.br/sileg/integras/235123.pdf, acesso em 30 de Agosto de 2011.

2.1.1 Primeiras experiências, descobertas e surgimento dos personagens

Como já foi comentada, a idéia original da montagem incluía sombras, bonecos e objetos, além de uma cenografia que fosse utilitária e prática para que estas linguagens pudessem ser articuladas durante a apresentação. Foi a partir desta concepção que se iniciou a primeira parte do trabalho: "descobrir como essas ferramentas expressivas iriam funcionar dentro de um espetáculo" (FÁVERO, 2010: 155). A improvisação foi a primeira etapa do trabalho por não se ter noção exata do que se queria:

> As improvisações se iniciaram numa sala muito pequena de mais ou menos 2m X 2m, onde um ampliador de fotografia fazia o papel de projetor. Em cima desse conjunto de objetivas e de um condensador, que é uma lente que tem dentro deste aparelho, começou-se a pesquisar como a luz agia, como que estas projeções aconteciam e; os objetos começaram a ser pesquisados. Fez-se uma triagem de objetos que tinham a ver com os personagens[85] que iam desenvolver essa história. (FÁVERO, 2010: 155)



Figura 31 – Experimentações
Foto: Acervo Companhia Teatro Lumbra de Animação

Um dos personagens até então definidos era um aventureiro. A partir dele pensou-se em vários objetos que tinham a ver com a vida real, como rodas de carreta, madeiras antigas, pedaços de tábua, um barril de vinho antigo feito de madeira, um cantil de alumínio, uma capa de chuva de lona. Com as improvisações utilizando esses objetos tentou-se "construir uma dramaturgia onde pudessem aparecer os personagens de uma história básica que foi sendo

[85] Nessa etapa da pesquisa estavam definidos dois personagens: o aventureiro e o Saci Pererê que falaremos logo a seguir.

criada e a tentativa de contar alguma coisa com elas, mesmo sem ter um roteiro" (FÁVERO, 2010: 155).

Fávero relata que foi muito difícil trabalhar com os objetos porque a figura do ator contador de histórias sempre tendia a aparecer e o objeto ou o boneco ficavam em segundo plano: "Essa parte do processo estagnou por um tempo, a ponto de, o foco ficar voltado somente para as sombras, que era onde a narrativa fluía muito mais pelo campo do subjetivo, da imagem, da improvisação" (FÁVERO, 2010: 155). Conforme as experiências davam certo com a sombra, os objetos e os bonecos eram excluídos do processo.

O entendimento de que o espetáculo seria "de sombras" já era factual, porém era difícil de compreender como contar histórias com sombras. Fávero fez pesquisas sobre o Teatro de Sombras Tradicional Oriental, mas devido à poética do espetáculo, à velocidade da narrativa, ao ritmo que as coisas aconteciam e ao próprio distanciamento daquela tradição no Brasil, percebeu que não eram essas características teatrais as desejadas para a encenação, pois ele não tinha referências para fundamentar um trabalho de montagem ou estimular o espectador a partir de uma tradição que não era do Brasil. Assim decidiu não utilizar os recursos do Teatro de Sombras tradicional oriental como fonte de pesquisa.

Segundo Fávero, um dos recursos próximo do Teatro de Sombras era a linguagem do cinema, já que o Teatro de Sombras é considerado um pré-cinema[86]. O foco da pesquisa se direcionou, a partir daí para o Ocidente:

> Para a Europa, para os inventores dos primeiros aparelhos óticos que tentavam, de alguma forma, representar o movimento das imagens, a animação de uma figura estática, de fotografias e desenhos em uma linguagem dinâmica próximo do desenho animado, ou do cinema de animação ou do próprio cinema que era o que estavam inventando com esses aparelhos. Então, a pesquisa se afastou das sombras e se aproximou do cinema. (FÁVERO, 2010: 155)

Mais uma vez o processo teve uma quebra e uma demora muito grande, já que se abria outro universo: "que era fundamental para articular toda a narrativa e todo o conceito da linguagem das sombras dentro desse espetáculo" (FÁVERO, 2010: 155). Pesquisou um dos principais teóricos do cinema: Sergei Eisenstein (1898-1948), diretor russo que foi um dos primeiros a registrar o processo de edição de um filme de ficção, de uma narrativa: "os princípios básicos, os rudimentos da edição, serviram para orientar como era o pensamento da linguagem fílmica, de como conversar através da imagem em movimento" (FÁVERO, 2010: 156). Fávero estudou os filmes do cineasta da década de 20, 30 e 40, nos quais ele contemplava a trilha sonora, o ritmo, o corte, a fusão, etc., entendendo assim como poderia ser

[86] ***Pré-cinema*** designa as técnicas inventadas para animar e/ou projetar as imagens, anteriores à projeção do primeiro filme dos Irmãos Lumière, em 1895.

articulado o planejamento do espetáculo. Como diretor, decidiu que o espetáculo *O Sacy Pererê: a Lenda da Meia-Noite seria* montado com o mesmo processo do planejamento de um filme.

A partir da referência do Teatro de Sombras, como linguagem principal do espetáculo e da proximidade com o pré-cinema, a percepção do uso da linguagem cinematográfica deu-se de forma cada vez mais consciente, gerando estudos variados durante os processos de montagem dos espetáculos e envolvendo todos os integrantes da companhia diretamente em sua criação. O trabalho fundamental nesse momento era planejar e criar protótipos para experimentar nas cenas:

> Um dos primeiros passos, depois dos croquis, do conceito estético do espetáculo, foi iniciar este processo de planejamento do movimento das figuras, da dinâmica, do enquadramento e das seqüencias que estas imagens teriam durante a sua montagem. Aproximamo-nos do desenho seqüencial do *storyboard* que é o principal meio de planejar o enquadramento e o desencadeamento das seqüências dessa narrativa em formato de cinema. Foram feitas centenas de desenhos, separados um dos outros, em forma de histórias em quadrinhos e que depois eles iam sendo colocados em cima de uma mesa e ia se tentando dar uma leitura, que eram os personagens básicos que se tinha determinado através daquela pesquisa dos depoimentos do livro do Monteiro Lobado. (FÁVERO, 2010: 156)

Os elementos principais nesse momento eram: **o Saci** – propriamente dito; o **Aventureiro,** que era uma figura genérica, de um caipira, de um caboclo, de um autêntico brasileiro do interior do País - a figura principal, que sentia o medo, que não via a assombração e que buscaria as simpatias, a forma de capturar o negrinho de carapuça vermelha; e **o Cavalo** - que era um ingrediente fundamental para poder atrair o Saci para perto do Aventureiro. O restante era praticamente o universo que poderia estar à disposição desse Aventureiro e do Saci como uma forma de ambientar o conflito, o medo, a fuga, a caçada, a aventura. Posteriormente Fávero inseriu a figura da P**reta Velha** - que era a figura que entendia sobre a superstição do Saci, sobre o sobrenatural e que iria unir esses dois personagens: um do mundo real (o Aventureiro), que vivia esse mundo físico e muito próximo da realidade do espectador e do ator, e esse "ser" sobrenatural (o Saci), que vive no mundo das sombras, metafísico, espiritual, amedrontador. A Preta Velha tinha a função de levar esse personagem Aventureiro para o mundo das sombras e fazer com que ele tivesse sucesso na empreitada:

> Trabalhou-se inconscientemente em cima do mito de herói – que é aquela figura que passa por provações e que alcança uma espécie de redenção onde ele descobre coisas que só ele teve acesso e consegue superar o medo dele, se transformar e mudar a vida dele dentro da narrativa. (FÁVERO, 2010: 156)

Com os personagens definidos iniciou-se a construção de protótipos para experimentação das cenas. Além das figuras, das silhuetas gráficas que eram criadas para

ambientar os cenários e os personagens, recuperaram-se os elementos que faziam parte do mundo real, tanto do personagem Aventureiro quanto do público, e que vinham da idéia anterior, já descartada, do teatro de objetos. Fávero achou importante porque fariam parte da relação mais direta com o público que iria assistir ao espetáculo.



Figura 32 - Primeiros Personagens Desenhados
Foto: Fabiana Lazzari

Com as experimentações, o personagem **Aventureiro,** tornou-se ora um ator, ora uma figura, uma silhueta de projeção em sombras. Alguns elementos faziam parte do universo somente dele: uma capa, um chapéu, as botas, um revólver, uma faca, um laço, um pelego, coisas que eram úteis para quem estava viajando a cavalo pelo Brasil e coisas que poderiam de alguma forma atrair a curiosidade de um Saci.

Nessa etapa do trabalho, Fávero convidou um amigo diretor, Camilo de Lélis, para assessorá-lo na parte dramática de direção de ator e, os dois, juntamente com o colega de cena, Flávio, resolveram fazer uma viagem como laboratório de pesquisa:

> Foi uma viagem próxima a Porto Alegre, na barranca do Rio Jacuí, onde eu acreditava que existia uma grande concentração de Sacis, e nós então, fomos fazer um acampamento, uma saída de campo para caçar alguns Sacis num taquaral próximo dessa beira de rio. Foi uma experiência muito interessante porque nós fomos pegos pelo Saci ao invés de caçar um Saci naquele lugar. (FÁVERO, 2010: 157)

Nessa viagem ficou comprovado que o Aventureiro era o antagonista da história porque se não tivesse ninguém para o Saci assustar não existiria uma força dramática no espetáculo. Descobriram que o Aventureiro era “o bode expiatório pras assombrações do negrinho perneta”. A construção do personagem Aventureiro baseou-se na história pessoal de

Fávero que quando criança e adolescente gostava muito de acampar, de viajar, do contato com a natureza, e da fascinação pelo assombrado e pelo sobrenatural: "Eu acredito que toda criança, por mais urbana que ela seja, sempre tem ligação a esse lado mais ancestral do ser humano que é uma questão mais primitiva, o jeito que a gente tem de assustar e ser assustado e se divertir com isso, que é próprio da alma do Saci Pererê" (FÁVERO, 2010: 157).

Os objetos que foram utilizados para o espetáculo tinham as seguintes funções, de acordo com Fávero (2010: 157): "uma que era de aterrar o personagem num mundo real e o espectador ia junto com ele e, outra que era fazer com que se criasse uma porta onde o espectador pudesse viajar no mundo sobrenatural, que era o mundo do Saci e da linguagem das sombras". Usou lampião a querosene para criar uma atmosfera de penumbra, uma luz amarelada que os remetia para o mundo antigo, para o passado, para a falta da luz elétrica: elementos mais próximos da vida rural.

Pensando nesses dois mundos: o real e o das sombras, questionou-se sobre o personagem do Cavalo. Ele faz parte do mundo físico, mas não tinha como representá-lo fisicamente no palco, resolveu torná-lo uma entidade do mundo das sombras. Assim, criou uma conexão entre o personagem físico que o ator fazia - o Aventureiro, e a capacidade deste de transitar entre o mundo das sombras e o mundo real em que o espectador estava:

> Levantaram-se esses materiais, criou-se esse personagem (Aventureiro) que era o ator e começou a se criar as portas, as passagens, onde esse ator conseguia atravessar para o mundo das sombras, ele conseguia transformar-se numa figura projetada, numa silhueta e a partir daí se relacionar, interagir e presenciar essas assombrações do Saci Pererê. Essa convenção também serviu para que a gente entendesse que o Saci nunca ia ser materializado no mundo físico. Ele sempre ia estar numa situação de assombração, de luz, de sombra, de contraste, no mundo atrás do pano, atrás da tela. (FÁVERO, 2010: 157)

A direção de ator e de cena ficou mais clara com a definição de que o Aventureiro seria o único a passar de um lado para o outro, isto é, o único que poderia transitar tanto pelo mundo real como pelo mundo das sombras.

Até então, o espaço utilizado para as criações e para as improvisações com os objetos e luz, era uma pequena sala de 2 m². A Companhia obrigou-se a mudar para uma garagem onde o espaço era maior e dava para fazer experiências mais elaboradas: seus integrantes podiam pendurar uma tela para observar as imagens projetadas dos dois lados e não mais projetar as imagens numa parede. Porém a parte determinante para o formato final do espetáculo foi quando saíram dessa garagem para um espaço ainda maior, possibilitando que o sombrista tivesse mais liberdade para se expressar e trabalhar não só com as figuras e com as silhuetas, mas com o próprio corpo. O trabalho do ator-animador tornou-se mais complexo e as movimentações mais amplas.

Fávero ressalta que em nenhum momento das experimentações pensou em ter um acabamento final para a cenografia do espetáculo o que também colaborou para uma característica de estilo e poética:

> Assumiu-se que esse espetáculo seria pobre de materiais e rico de simbolismos. Isso foi um grande ganho para essa produção porque o espectador, a crítica e a própria classe artística quando via esse espetáculo montado[87] em cima de um palco tinham um grande preconceito por ele não inspirar nenhum valor, não tinha nenhum material luxuoso ou que inspirasse grande qualidade na produção, parecia uma grande mentira, uma farsa quando se via pedaços de bambu sustentando uma tela. Mas no momento em que o espetáculo começava e se apagavam as luzes do teatro, a gente podia sentir a força dramática da linguagem do Teatro de Sombras e do cinema numa articulação que aparentemente nunca ninguém tinha visto acontecer daquele jeito. Era uma grande bruxaria, onde coisas muito simples se transformavam em imagens inexplicáveis e assombrosas. (FÁVERO, 2010: 158)

O papel do ator em cena torna-se essencial: "fazia sentido porque ele conseguia quebrar o devaneio e sempre trazer o espectador de volta para a situação de que realmente eram pessoas que estavam ali, que era uma brincadeira, que era sério, que existia uma bruxaria e que era imprevisível saber de onde poderia sair à próxima assombração do espetáculo" (FÁVERO, 2010: 158).

A partir das descobertas da poética do espetáculo criaram-se as figuras que foram feitas por meio de desenhos e recortes em papelão. Esses recortes em papelão (figura 32) foram testados e depois de aprovados foram construídos em chapas de madeira para que pudessem durar mais tempo e não precisar de manutenções freqüentes devido ao tipo de utilização que tinham dentro no espetáculo. O espetáculo é feito por dois atores sombristas, e por isso o material sofre muita agressão física. São muitos manuseios, trocas de lugares, trocas de mão em mão durante as apresentações e por isso Alexandre explica: "não podia quebrar, tinha que resistir a ficar exposto ao chão, a ser pisado, a ser atirado, a ser removido com rapidez, transportado de um lugar para o outro, resistindo a espaços que não eram exatamente salas de teatro" (FÁVERO, 2010: 159).

Foi nesse processo que criaram muitos protótipos (figura 33) os quais foram testados sistematicamente até se chegar ao resultado final: "Muita articulação foi inventada e não deu resultado nenhum. O excesso de complexidade sempre levou a soluções mais simples e mais eficientes que eram silhuetas compactas sem articulações, muito robustas, muito resistentes" (FÁVERO, 2010: 159). Foi a partir dessas experimentações – certas ou erradas - que o grupo conheceu os aparatos técnicos e chegou à poética desejada do espetáculo.

[87] Fávero quando diz: "Espetáculo montado em cima de um palco", quer dizer, todo o cenário e os materiais no palco antes da apresentação do espetáculo.



Figura 33 - Protótipo em papelão
Foto: Fabiana Lazzari



Figura 34 - Protótipos em MDF
Foto: Fabiana Lazzari

2.1.2 A Construção do espetáculo - iluminação, desenvolvimento da narrativa e trilha sonora

A construção e a narrativa do espetáculo aconteceram de forma gradativa e também com muita experimentação como no início do processo. A iluminação é considerada por Fávero uma parte muito importante na construção desse espetáculo. Ele iniciou buscando o entendimento de como eram as lanternas a pilha: queria saber como era o funcionamento desses focos luminosos, isto é, achar o que era mais útil para o que desejava. Nesse processo de experimentos dimerizou uma lanterna e tornou possível o controle da potência da lâmpada durante a atuação. Com a luz, abriram-se mais possibilidades de trabalho:

> A gente podia ter o controle da potência da lâmpada e a partir deste potenciômetro abriu-se outro campo, já não se usava mais o ligar e o desligar a seco, com o clique do botão, mas sim com o *fade*, ou seja, iniciava-se do ponto zero e ia até o máximo de intensidade luminosa da lâmpada. (FÁVERO, 2010: 159)

Nesse momento das experimentações os integrantes da Companhia perceberam outras dinâmicas que poderiam usar com mais de um foco luminoso. Criaram outros equipamentos com baixa potência e de fácil controle aprendendo assim a lidar com lâmpadas de baixa potência, soquetes, fios, soldas, eletrônica básica, com as diferentes voltagens para os eliminadores de pilhas. Devido à potência ser baixa para o grande público que queriam atingir, Fávero contratou um eletrotécnico para ajudá-lo a resolver a situação. Eles trabalharam com a lâmpada halógena e passaram da vatagem de 1,5 para 50 watts. Essa resolução deu outra visibilidade dos cenários e da qualidade visual do material: trabalhar com transparência do vidro, do plástico, do celofane e da gelatina, podendo inclusive acrescentar cores.

A Companhia trabalhou com esse equipamento no primeiro ano de espetáculo, quando ainda atingia de 100 a 200 espectadores. Porém, entrando no mundo comercial dos espetáculos (dos festivais, dos grandes teatros, dos grandes públicos, grandes divulgações), surgiram problemas e foi imprescindível mais um investimento na potência: "nós resolvemos investir num equipamento com a mesma configuração mais compacto, mais robusto, mais resistente e com mais potência" (FÁVERO, 2010: 160). O espetáculo *Sacy Pererê: A Lenda da Meia Noite* chegou a platéias de até mil espectadores com o novo equipamento.



Figura 35 – Experimentações de focos de luz
Foto: Fabiana Lazzari

Apesar da grande potência dos focos luminosos, a Companhia não investiu no uso das cores, a cor utilizada seria apenas para ajudar na dramaturgia e, no caso desse espetáculo, ajudar no contraste e na caracterização do personagem: o negro tinha que contrastar com o branco da luz, o ponto colorido do espetáculo era a touca vermelha que o personagem usava:

> Praticamente isso definiu a identidade visual do espetáculo, ou seja, era preto, branco e vermelho. O processo de descoberta dos elementos dramáticos sempre foi associado às dificuldades de poder priorizar o que era realmente importante para a narrativa. Existia planejamento de cenas desenhadas, descritas, construídas que à medida que a dramaturgia tentava se fixar no que realmente era importante contar, essas cenas tinham que ser descartadas. Para o processo do diretor isso é uma coisa difícil, já que eu fazia o papel de quem construía, pesquisava, atuava e dirigia. Chegou um momento que tinha um material tão rico, mas ao mesmo tempo se afastava tanto da narrativa, da dramaturgia que a gravação através de vídeo, na época VHS, foi fundamental para eleger o que realmente era importante. (FÁVERO, 2010: 162)

Segundo Fávero, as imagens do espetáculo foram todas criadas a partir de trilhas sonoras já existentes que inspiravam mistérios às partes românticas ou às partes de ação; isto é, esta trilha sonora serviu para criar a parte visual do espetáculo. Porém, na medida em a Companhia descobria como narrar a história, as cenas gravadas em VHS eram passadas para o responsável pela criação da trilha sonora especialmente para o espetáculo − Gustavo Finkler − que musicava as imagens dos vídeos. Finkter também compunha trilhas quando a companhia tinha dificuldades de criá-las com as trilhas já existentes:

> Quando nós tínhamos dificuldade de criar uma cena, nós pedíamos para o Gustavo criar uma trilha em função de um clima que a gente desejava e a partir desta trilha era composta a cena, o ritmo da cena. Foi um trabalho feito a duas mãos, tanto nós fornecíamos imagens para ser criada a trilha sonora como o músico produzia uma trilha sonora genérica para que nós criássemos as imagens. (FÁVERO, 2010: 165)

A trilha sonora criada por Finkler foi toda instrumentalizada em sons de "elementos exóticos" como chaleiras, baldes, água e sucatas em geral. Segundo Fávero, isso deu uma proximidade muito grande com a plasticidade do espetáculo já que a Companhia também utilizava sucata e elementos domésticos para a construção das silhuetas e imagens:

> Essa relação sonora e visual foi um ponto alto dessa produção e demorou um pouco para se criar essa coreografia, descobrir esse ritmo das imagens editadas dentro da trilha sonora, mas quando se alcançou o resultado nós conseguimos ter uma grande força dramática através das canções, da parte instrumental e também dos efeitos sonoros que foram aplicados depois. (FÁVERO, 2010: 165)

O trabalho de Fávero foi criar e construir as cenas, encenar por meio da improvisação e da experimentação dessas cenas, dirigir as cenas dentro da própria cena, gravar e registrar todas elas para depois avaliar o que a Companhia tinha feito. O processo muitas vezes não dava um resultado de mudanças importantes, elas eram sempre pequenas porque tudo era demorado e complicado. As gravações feitas chegavam numa conta de 50 a 60 horas. O processo se tornou caótico e gerou um descompasso na direção do espetáculo porque a Companhia não tinha mais noção exata dos resultados gerados. Quanto mais próximo se chegava do final do processo, mais difícil era encontrar a origem das cenas ou saber o porquê se optou por uma ou outra cena.

Fávero foi obrigado a mudar a forma de trabalhar. Desde o início do processo convidava pessoas para verem suas descobertas e criações, especialmente as projeções de cenários, as composições estáticas com alguns pequenos personagens que cruzavam dentro daquela pintura com luz e sombra[88]:

> Pequenos movimentos de luz que se faziam nestas primeiras experiências davam a dinâmica e o movimento que parecia ser o início do processo cinematográfico, da dinâmica do cinema. Quando isso começou a se intercalar e buscar uma seqüência e um movimento contínuo, esse processo começou a se tornar essa complicação: onde começa isso? Onde termina? Será que esta sendo lido da mesma forma como esta sendo planejado? (FÁVERO, 2010: 162)

Assim foram convidadas pessoas da área do teatro de animação, como Paulo Balardim[89], Mário de Ballentti[90] e Antônio Carlos Sena[91] que poderiam ter uma leitura mais próxima dos devaneios do artista Alexandre Fávero, para assistir as cenas que já estavam

[88] Alexandre refere pintura de luz e sombra às imagens estáticas de luz e sombra.
[89] Diretor e ator do Grupo Caixa do Elefante Teatro de Bonecos de Porto Alegre, RS
[90] Diretor e ator do Grupo Caixa do Elefante Teatro de Bonecos de Porto Alegre, RS
[91] Diretor do TIM – Teatro Infantil de Marionetes de Porto Alegre, RS.

experimentadas, afinal ele já tinha de 20 a 30 minutos contínuos de um plano sequência de algumas trilhas sonoras.

Nesse processo de mostrar o resultado das experiências a outros artistas, Antônio Carlos Sena abriu os olhos de Fávero (2010: 163): "O trabalho é muito bonito, mas tu não podes te deslumbrar com o que estás fazendo!". Foi um embate para a Companhia, principalmente para Fávero, porém daquele momento em diante ele desapegou de algumas cenas, mesmo parecendo-lhe bonitas, e cortou os devaneios.

Fávero também comenta sobre as influências durante o processo:

> Nesse processo eu já estava indo ao encontro de outros artistas como, por exemplo, Gerson Fontana, que é um artista de Santo Ângelo, um diretor e ator de teatro, que teve a oportunidade de fazer uma oficina com o Gioco Vita na Aldeia de Arcozelo. Se não me engano em 1993, 1994, ele trouxe para Porto Alegre uma vivência com o Teatro de Sombras que eu tive a oportunidade de fazer. Deparei-me justamente com um contato mais filosófico da sombra que eu até então não tinha. E depois eu tive a oportunidade de ver uma apresentação do Gioco Vita no Festival Internacional de Teatro de Canela, onde eu vi essa dinâmica quase que (pausa)... Eu tive o deslumbramento com a arte do teatro de sombras nesse espetáculo, onde eu vi o poder que a trilha sonora tinha, o quanto que o trabalho do ator era importante para criar essa fascinação do espetáculo, mas ao mesmo tempo eu me deparei com a realidade de um grupo europeu de 30 anos, na época, e da minha inexperiência montando meu primeiro trabalho. Eu sabia que - eu como brasileiro com uma oportunidade única de montar um trabalho- não tinha a mesma oportunidade de um grupo europeu que eu estava assistindo, então eu tinha que inventar o meu jeito de fazer. Assim eu mudei muito a minha forma de ver e fazer o espetáculo. (FÁVERO, 2010: 163)

Foi determinante para a conclusão da montagem do espetáculo aquelas palavras de Antônio Carlos Sena, pois com a evolução das cenas e os cortes de outras, Fávero percebeu que faltavam cenas "cruciais" para o desenvolvimento da narrativa. As últimas construções que eram as mais simples, porém as mais interessantes porque foram construídas do mais complexo para o mais simples, tornaram-se essenciais: "Isso deu mais uma característica ao espetáculo: cenas muito ricas graficamente e outras completamente isentas de cenografia, de ambientação. Isso fez com que a linha dramática do espetáculo, enquanto ele está acontecendo, seja muito diferente de uma cena para outra" (FÁVERO, 2010: 163).

O trabalho final de Fávero foi costurar as cenas e buscar a linha dinâmica do espetáculo: "é um espetáculo dinâmico e com uma linha dramática muito ondulada, com picos, com colinas, com vales, aonde a gente vai mergulhando pela forma de fazer um Teatro de Sombras mais livre, mais arejado para o artista que está interpretando esses personagens" (FÁVERO, 2010: 163).

2.1.3 Descobertas e experimentações do espaço

As experimentações da Companhia trouxeram descobertas que até hoje são aprimoradas. Fávero considera que a dinâmica cinematográfica conseguida com o controle de potenciômetros das lâmpadas halógenas foi a grande evolução técnica das experiências do espetáculo *O Sacy Pererê: a Lenda da Meia-Noite.* A Companhia criou um equipamento ágil que era usado pelos sombristas para manipularem individualmente, lidarem de uma forma que conseguiam dar uma continuidade, conseguiam trazer a idéia de movimento, de *travelling*, de *zoom*, de *fade*, de cortinas de luz e de sobreposição:

> Esse equipamento é que deu a primeira idéia de decupagem da linguagem cinematográfica, ou seja, a partir daí se trouxe o conhecimento teórico que se tinha estudado com os inventores da edição cinematográfica e foi então adaptado para a linguagem do Teatro de Sombras. Depois foi uma questão de tempo de se registrar esse processo, escrever o que significava esse tipo de movimento de luz e conseguir ter um código, um vocabulário, uma linguagem em que a direção conseguisse se comunicar com os atores, já que eu fazia o papel de diretor e ator ao mesmo tempo, e se entender como isso funcionava a favor da narrativa, do contador de histórias através de luz e de sombra. (FÁVERO, 2010: 160)



Figura 36 – Experimentações com técnicas do cinema
Foto: Acervo Companhia Teatro Lumbra de Animação

Segundo Fávero, isso só foi possível porque sempre entendeu que a essência do Teatro de Sombras que fazia nascia da escuridão: "Todo o processo de pesquisa desse equipamento foi feito à noite em ambientes, em oficinas e salas muito escuras e isso nos dava a possibilidade de ver a transição da baixa potência de um watt e meio até os 150, 250, 400 watts que hoje a gente trabalha nos nossos espetáculos, nas nossas performances" (FÁVERO, 2010: 161). Fávero considera a parte mais importante do trabalho do artista das sombras a pesquisa da iluminação, da estética gráfica do espetáculo, da pesquisa com os materiais e

como lidar com tudo ao mesmo tempo dentro da composição plástica das cenas no Teatro de Sombras:

> Foi a parte mais exaustiva e cara da montagem desse trabalho, mas que permanece hoje como uma característica importante de como é que a Companhia Teatro Lumbra lida com esta dinâmica nas suas produções e também dá uma liberdade muito grande que em outros espetáculos é difícil a gente perceber essa autonomia, essa liberdade e essa postura que o artista das sombras da Cia tem dentro da cena. Faz com que a gente seja um artista um pouco diferenciado um pouco diferenciado dos outros gêneros do teatro de animação e das artes cênicas. (FÁVERO, 2010: 161)

Outra questão muito importante de descoberta para a concepção deste espetáculo foi o rompimento da barreira da tela: "Foi o que o tornou uma obra de arte vitoriosa no campo da crítica artística, da originalidade, do estímulo que causa no espectador, na criança principalmente, porque ficamos jogando o tempo todo com este mundo sobrenatural das sombras e o mundo físico em que todos nós estamos inseridos" (FÁVERO, 2010: 162). Essa conquista a partir das experimentações dos espaços, já foi citada acima quando falamos da iluminação, porém Fávero faz questão de lembrar: "Conseguir um espaço para os ensaios era muito difícil, primeiro por não termos muitos espaços para ensaios em Porto Alegre e segundo que precisávamos de um espaço com isolamento da iluminação externa" (FÁVERO, 2010: 161).

O formato do espetáculo e a questão do espaço de trabalho do ator-sombrista se definiram quando já estavam no espaço maior: "existia o espaço atrás da tela onde nós fazíamos as primeiras experiências com a projeção de cenários, o movimento dos personagens, das figuras; depois nós tivemos outro momento que foi a necessidade de espaço para a sombra corporal" (FÁVERO, 2010: 162). O espaço teve que ser ampliado. Na primeira mudança de espaço eles tinham o recuo atrás da tela para movimentações dos atores e na segunda mudança também tinham o espaço à frente da tela:

> À medida que nós começamos a ultrapassar a tela, ir pra frente e usar o proscênio, vieram também as diversas soluções da dramaturgia do espetáculo: do ator que se transformava em sombra, do ator que saía do mundo das sombras e se transformava em ator real, de carne e osso, com seu cheiro, sua respiração, seu suor que naquele mundo fantástico das sombras não existia. (FÁVERO, 2010: 162)

A decisão de o ator aparecer em cena foi a partir da conquista de um espaço maior experimentando as possibilidades existentes no Teatro de Sombras. Essa descoberta, assim como o processo da potência, faz parte de um caminho essencial. Fávero afirma que é um processo necessário para o artista que trabalha com esta linguagem:

> Nunca um artista das sombras vai conseguir ter uma compreensão clara se ele iniciar com o ideal. O ideal é sempre um inimigo para as pequenas descobertas que o artista das sombras precisa passar para criar o seu estilo e pensar sobre o seu conceito, sobre a sua técnica, sobre o gênero que está trabalhando. (FÁVERO, 2010: 161)

2.2 CRESCIMENTO NA LUZ: *A SALAMANCA DO JARAU* - A CONTINUIDADE DE UMA LINGUAGEM

Depois do grande sucesso do espetáculo *Sacy Pererê: a Lenda da Meia Noite*[92], a Companhia Teatro Lumbra de Animação dá continuidade à sua trajetória de pesquisas e experimentações com o teatro de animação e as lendas brasileiras.

O ponto de partida para o novo espetáculo cênico foi uma pesquisa de campo sobre o universo simoniano: a ideia era montar o texto *A Salamanca do Jarau* de Simões Lopes Neto[93] (1865-1916). Poderiam agora, nesse novo espetáculo, pesquisar profundamente sobre a lenda da Salamanca do Jarau, o que não aconteceu na primeira montagem da Companhia com a lenda do Saci Pererê, pois não tinham verba suficiente.

Antes da pesquisa de campo, os integrantes da Companhia leram a obra de Simões Lopes Neto, as biografias de autores que escreveram sobre o autor, além de entrevistarem integrantes (gaúchos) de um acampamento farroupilha[94] sobre o tema:

> Durante os 15 dias a gente teve a oportunidade de entrevistar alguns dos gaúchos para perguntar sobre a Salamanca do Jarau. Essa enquete foi muito esclarecedora porque mostrava o orgulho do gaúcho e a falta de conhecimento sobre as suas origens que é o que retrata este conto, que narra a gênese do gaúcho tipicamente brasileiro. Foi muito interessante fazer este comparativo, e a partir daí eu tive mais certeza de que esta obra, apesar de ser uma montagem muito difícil e ter pouquíssimos artistas que se arriscaram a montá-la, daria um resultado muito interessante e seria uma forma de marcar a linguagem do Teatro de sombras que a Companhia Lumbra está desenvolvendo com uma história que comportava todo esse mistério, essa riqueza das fontes de pesquisa, das nossas origens e principalmente por se tratar duma caverna, a Salamanca do Jarau, nada mais é do que uma gruta, e que realmente existe. (FÁVERO, 2010: 166)

Depois desse estudo, Alexandre, Flávio e Roger planejaram a aventura, a pesquisa de campo: os integrantes da Companhia percorreram quase dois mil quilômetros de estradas do interior do Estado, com início no município de Pelotas, onde nasceu e se criou Simões Lopes Neto, e depois nos municípios de Uruguaiana e Quaraí, onde é ambientado o conto.

---

[92] O espetáculo percorreu todas as regiões do Brasil com mais de 300 apresentações e uma estimativa 104 mil espectadores. Entre os principais prêmios estão: Prêmio Tibicuera 2002 (Porto Alegre, RS) de melhor iluminação, melhor direção e melhor trilha sonora, Prêmio Isnard de Azevedo 2003 (Florianópolis, SC) de melhor direção e melhor iluminação e Prêmio Puri - Festival Resende 2006 (Resende, RJ) de pesquisa.

[93] João Simões Lopes Neto foi um escritor e empresário brasileiro. Segundo estudiosos e críticos de literatura, ele foi o maior autor regionalista do Rio Grande do Sul, pois procurou em sua produção literária valorizar a história do gaúcho e suas tradições.

[94] Acampamento que acontece durante a semana farroupilha que reúne muitos gaúchos, tradicionalistas, famílias, prendas e crianças que exaltam a tradição gaúcha.

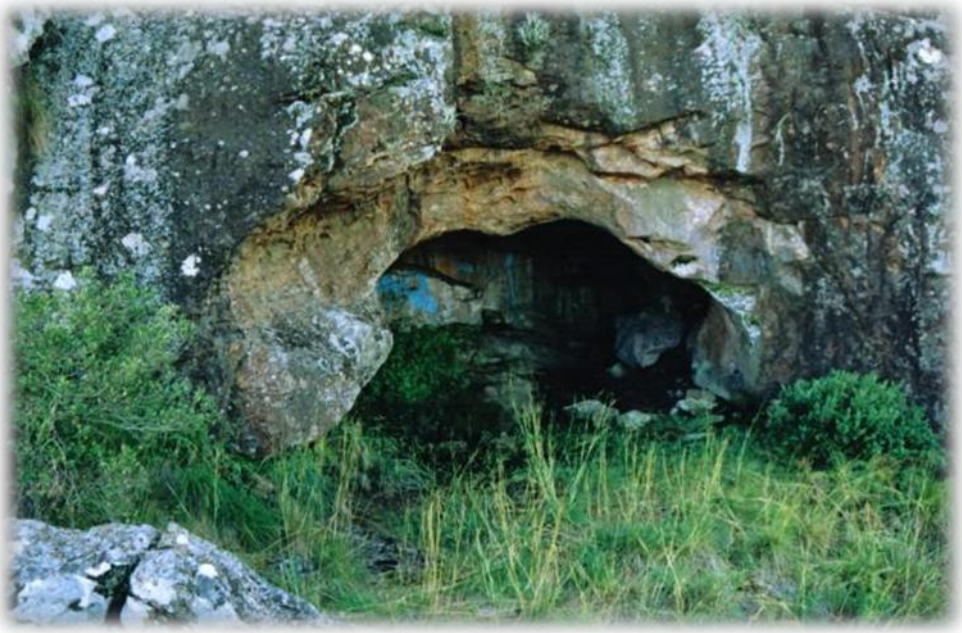


Figura 37 - A Salamanca do Jarau
Foto: Acervo Companhia Teatro Lumbra de Animação

2.2.1 A Pesquisa de campo e a montagem com tempo pré-determinado

Na realização da pesquisa, os integrantes da Companhia Teatro Lumbra de Animação tiveram contato direto com o Dr. Carlos Francisco Sica Diniz, pesquisador pelotense e biógrafo da mais recente obra sobre a vida do autor: *Simões Lopes Neto – Uma Biografia* (2003). Foi possível ter acesso aos valiosos documentos e edições raras, graças ao dedicado bibliófilo e pesquisador pelotense Mogar Xavier. Também conheceram "os segredos do gaúcho da campanha" e as lendas sobre as salamancas com o poeta e estancieiro Colmar Duarte[95] (1932).

Percorrendo a trajetória planejada, eles gravaram material em vídeo, em fotografia, escreveram todas as impressões da viagem em forma de um diário de bordo[96] que lhes deram todas as referências necessárias pra montar o espetáculo. Foram sete dias recolhendo material - aproximadamente 200 fotos e mais de 6 horas de vídeo:

---

[95] Poeta, escritor, compositor; tem trabalhos publicados e outros inéditos, na área de pesquisa, ensaio, teatro, romance, conto, poesia, dança, desenho e folclore, com incursões no rádio e no cinema. Tem onze livros editados. É autor de obras para balé, criadas especialmente para o Balet Brandsen, de Buenos Aires (Argentina), como Curuzu Gil e Garibaldi e Anita, e de uma transposição para balé da Lenda da Salamanca do Jarau, apresentada em Cosquin – república Argentina – em 1976, como convidada especial da Noite de Integração Americana. Foi Patrão (presidente) do Centro de Tradições Gaúchas Sinuelo do Pago, do qual é Sócio Benemérito. Presidiu o Conselho de Cultura, foi Coordenador de Cultura e Diretor do Centro Cultural de Uruguaiana. É membro do Instituto Histórico e Geográfico desse município. É membro do Conselho da Califórnia da Canção Nativa do Rio Grande do Sul. Possui diversos trabalhos de pesquisa sobre temas gaúchos, muitos já publicados em jornais e revistas, outros ainda inéditos. É o idealizador e um dos criadores da Califórnia da Canção Nativa do Rio Grande do Sul.

[96] Maiores detalhes deste diário no endereço do site: http://www.clubedasombra.com.br/salamanca/diario.htm.

> Essa aventura proporcionou a vivência de nos aproximarmos de uma gruta, onde a gente poderia fazer comparações com o Mito da Caverna de Platão que é uma alegoria muito interessante e que também norteia esse modo de pensar em fazer Teatro de Sombras da Companhia Lumbra. Essa foi uma das partes que deu um diferencial muito grande e uma qualidade interessante para essa montagem. (FÁVERO, 2010: 166)

Durante a montagem desse espetáculo, aconteceu o Seminário de Estudos Simonianos na Feira do Livro de Porto Alegre (2005), onde se reuniram filósofos para falar sobre as obras de João Simões Lopes Neto. Nesse evento lançaram uma revista de história em quadrinhos para divulgar o folclore brasileiro e um dos contos que fazia parte era justamente *A Salamanca do Jarau:*

> Foi um acontecimento que me ajudou bastante. Essa história em quadrinhos serviu como um *storyboard* do planejamento de todas as cenas que iriam ser elaboradas para o espetáculo e descobri também que esses filósofos, já se reuniam há muito tempo como um grupo de estudos com a ajuda do Instituto de João Simões Lopes Neto[97] de Pelotas, para discutir a obra Simoniana. Naquela ocasião estava sendo discutida a obra que eu estava montando, a *Salamanca do Jarau*. Isso me proporcionou uma abertura dos significados e dos mistérios sobre a obra. Questionaram-se os principais mistérios que envolviam esse conto e ficou muito claro, pela explanação dos participantes, que era a obra máxima desse autor, uma das mais complexas. Isso me deu um pouco de medo, mas ao mesmo tempo uma excitação muito grande de saber que eu estava diante de um épico literário e que isso ia representar um esforço muito grande para resolver cenicamente. (FÁVERO, 2010: 167)

A partir desse momento, Fávero percebeu a grande importância da obra e verticalizou seu estudo: "comecei a pesquisar a unidade nuclear do mito: como se cria um herói? Qual o significado do número sete que estava presente nas sete provas que esse personagem gaúcho passava? O que isso significava dentro de um olhar místico? Qual é a representação da caverna em diferentes leituras de diferentes povos do mundo em épocas distintas?" (FAVERO, 2010: 167).

Nessa etapa, Fávero registrou todas as suas percepções, formando um grande caderno com as anotações das pesquisas. Foi esse documento que enviou para o FUMPROARTE[98], sendo assim beneficiado com uma verba para montar o espetáculo *A Salamanca do Jarau*.

As pesquisas foram fundamentais para a montagem do espetáculo:

---

[97] Maiores informações no site: http://www.joaosimoeslopesneto.com.br/.

[98] Fundo Municipal de Apoio à Produção Artística e Cultural de Porto Alegre que tem por objetivo estimular a produção artístico-cultural da cidade, através de financiamento direto, a fundo perdido, de até 80% do custo total dos projetos de produção (DECRETO 10.867/93) ou sem limite previsto dos projetos de criação, formação, estudo ou pesquisa (DECRETO 16.009/08). A distribuição dos recursos é definida mediante concurso público, realizado pela Secretaria Municipal da Cultura. Disponível em: http://www2.portoalegre.rs.gov.br/fumproarte/ acesso dia 25/10/2010.

> A obra tem uma narrativa difícil, já que são três narrativas que se alternam numa mesma narração. Mudam a linha de tempo, mudam diegéticamente, falando na linguagem de cinema, ou seja, eles trabalham em diferentes ficções de tempo para se contar história de personagens que vivem, inclusive, há mais de 200 anos presos numa maldição. (FÁVERO, 2010: 179)

Um dos personagens vive há mais de 200 anos. A lenda fala da gênese de um povo, história de um gaúcho, de um bruxo amaldiçoado, conta a história dos primeiros mouros que chegaram ao Rio Grande do Sul. Mistura a parte dos ancestrais gaúchos com a figura do gaúcho que vive nos tempos atuais: "cria-se uma dificuldade muito grande de lidar com todos estes símbolos, todos estes elementos e ainda ter uma narrativa compreensível. [...]. A organização era fundamental para se chegar numa dramaturgia que conseguisse encenar esse trabalho" (FÁVERO, 2010: 168). Fávero concluiu que a linguagem ideal para se contar esta história seria o cinema, porém não se intimidou e seguiu com seus estudos e pesquisas para montar o espetáculo de Teatro de Sombras.

A partir da aprovação do projeto na FUNPROARTE (2004), a Companhia tinha um tempo pré-determinado para montar o espetáculo. Com a experiência anterior da Companhia, Fávero pode criar um sistema mais rápido para a montagem, porém não queria uma repetição do que já tinha feito. Um diferencial foi a mudança de faixa etária do público, esse seria para adolescentes e adultos, o que já modificava por si o espetáculo.

No projeto arquitetou um sistema que pudesse controlar a direção de forma mais concisa, isto é, "que não desse muita liberdade para que o sistema de exploração, investigação e improvisação fugisse do controle":

> Criei cinco blocos principais onde eu contaria esta narrativa cheia de transversalidades na própria narrativa dela. Criei um sistema onde eu pudesse verificar como essa linguagem interagiria com as várias possibilidades experimentais que eu já havia descoberto: eu tinha o sombrista que poderia estar atuando aparentemente ou de forma oculta, ou ainda ele poderia estar utilizando uma figura. Eu tinha a silhueta e a sombra, e também o ator e a sombra do ator. Eu mapeei essas diferentes possibilidades e como essas possibilidades poderiam ficar interagindo com o espaço cênico e com o foco do público. (FÁVERO, 2010: 168)

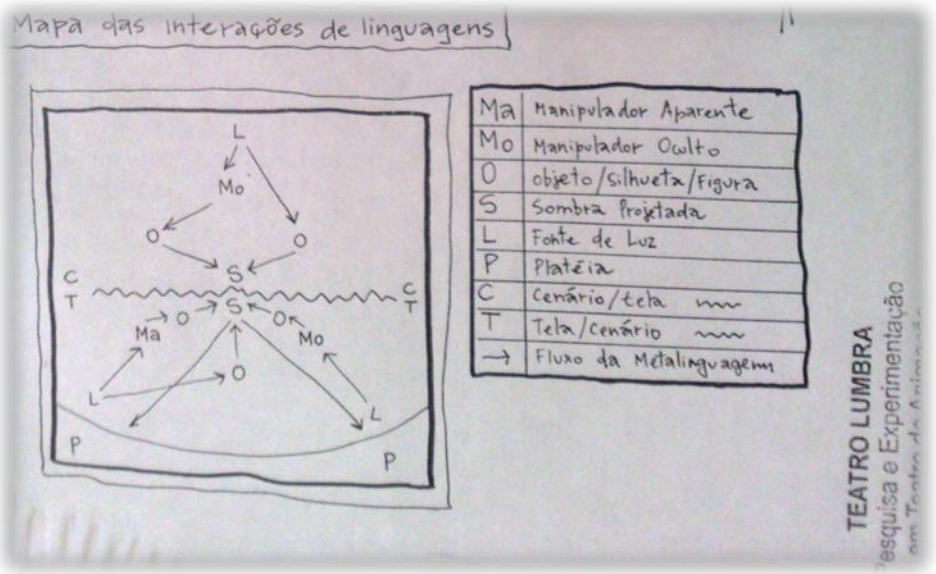


Figura 38 - Mapa das Interações da linguagem
Foto: Fabiana Lazzari

Assim, Fávero gerou mapas e desenhos (figura 38), onde foi possível descrever como esta interação aconteceria. Segundo ele, isso criou um mapeamento das próprias improvisações que aconteceriam nos ensaios para a montagem do espetáculo: "O trabalho durante os ensaios foi encontrar essas possibilidades, ver se era verdade ou uma mera teoria que iria alterar conforme a montagem do espetáculo. Muitas dessas indicações foram postas em prática e realmente se evidenciaram como possibilidade de linguagem" (FÁVERO, 2010: 169).

2.2.2 A montagem

Nesse espetáculo a Companhia estava com um integrante a mais, Roger Mothcy. Ela tinha então, três sombristas para atuar, e assim deveria ter um rendimento igual ou até melhor do foi descoberto na dinâmica do espetáculo *Sacy Pererê.* O espaço foi planejado para ser mais amplo e isso também já definia que a tela deveria ser maior. A dimensão da tela maior seria de 9 x 16 m. (para dar uma sensação cinematográfica), mas diante das dificuldades de ter bocas de cena com essas medidas, Fávero fez a adequação da tela para 6 x 9 m. Um dos pontos altos do espetáculo seriam as projeções nessa grande tela, porém o tornaria monótono utilizar somente essa dimensão como suporte de projeção.

Para que isso não acontecesse, a partir do sistema dos cinco blocos (já citados acima), criou formas que mudavam conforme a narrativa era criada:

> No primeiro bloco a gente trabalhava com uma situação de cenografia de telas pequenas, contidas, próprias do início da história, onde a

> própria desconstrução do cenário era clara para nós que estávamos fazendo, mas oculta para o público que entrava no teatro para ver a encenação a primeira vez. [...] o bloco seguinte vem para renovar a forma que o espectador esta vendo o espetáculo acontecer: o cenário é construído na frente do público como se a gente tivesse içando as velas de um barco ou preparando para fugir de uma situação inesperada ou dando a impressão de que existe algo atrás daquilo tudo. [...] Os blocos seguintes vão alternando, existe a situação de outro aparato que é a bolha, uma cenografia inflável, esférica que representa a caverna da história. Essa possibilidade do sombrista ser engolido por uma tela, esférica, já mostra concretamente para o espectador, que aquele personagem entrou numa gruta e vai passar pelas provas que a narrativa conta. (FÁVERO, 2010: 169-170)



Figura 39 - Tela no início do espetáculo "A Salamanca do Jarau"
Foto: Acervo Companhia Teatro Lumbra de Animação

No primeiro bloco, o público entra com os sombristas já em cena, tem a possibilidade de ver todo o cenário e presenciar as movimentações que acontecem no palco. Na primeira cena a Companhia conta a história, com uma dinâmica lenta, o ritmo bem espaçado, dilatado que de acordo com Fávero é "justamente para causar a sensação de que o tempo não passa para aquele personagem e também para o público" (FÁVERO, 2010: 169).

No segundo bloco, Fávero buscou metáforas da história para viabilizar a renovação visual cenográfica dos focos, da dinâmica e da potencialidade dramática: "O espetáculo cria uma dilatação grande, ocupa o espaço, amplia imagens, a sombra corporal começa a fazer parte com mais força dessa linguagem porque as telas ampliam de dimensão e o público tem uma noção espacial completamente diferente" (FÁVERO, 2010: 169).

No bloco seguinte aparece a bolha representando a gruta. Traz um novo espaço, agora cilíndrico, onde o público tem novas percepções e o sombrista tem novas possibilidades de movimentos para trabalhar: "existe outra relação com a silhueta, com a figura, com o corpo, com a música, com a narrativa que começa a ficar recortada" (FÁVERO, 2010: 170).

Após a cena da gruta, os sombristas saem da bolha e retornam à tela gigante, porém desta vez ocupando outros espaços: "permite que os sombristas saiam lá de trás, que eles ocupem outros espaços, preencham a cena e fiquem transitando, mostrando para o público que não existe nada definido no conceito de Teatro de Sombras" (FÁVERO, 2010: 170).

Os textos foram: "cirurgicamente retirados da obra e colocados juntos da trilha sonora" (FÁVERO, 2010:170), isto é, não foram modificados. O texto é narrado e gravado em áudio por diferentes locuções dos atores, isto ajuda a pontuar as partes da história e a identificar os personagens principais: "A interpretação dos atores traz a carga dramática de cada personagem e ajuda a clarear qual é a interferência que cada personagem causa na narrativa. A palavra falada ao vivo entra somente em função de um desejo de explicar esta história complexa" (FÁVERO, 2010: 170).

Quanto às silhuetas, todas, dos principais personagens foram feitas para funcionar como figuras. Seus tamanhos foram definidos para atender grandes públicos, de 500 a 1000 pessoas, grandes espaços e salas. Isso também foi um diferencial do espetáculo do *Sacy Pererê,* que tinha um formato muito mais compacto. A diferença crucial desse espetáculo para o espetáculo do *Sacy Pererê* "é a necessidade de descobrir no espaço cênico uma forma total de se expressar com a linguagem do Teatro de Sombras, mesmo que por hora ela se volte para o ator ou para o teatro de figura, mas ela sempre vai estar ambientada num mundo, num universo do Teatro de Sombras" (FÁVERO, 2010: 170).

Nesse processo criativo da montagem do espetáculo *A Salamanca do Jarau* Fávero percebeu uma maior evolução na função do sombrista. Esse deveria assumir um papel ligado à sua condição física, à presença física.

Os integrantes da Companhia Lumbra passaram a observar outras técnicas de marionetistas, "principalmente os artistas do teatro oriental, que se percebe toda energia corporal e física; mesmo que ela não esteja sendo usada para interpretar um personagem, ela indica um caminho para se ter esta informação de quem interpreta, que pode ser um boneco, um objeto, uma luz, uma sombra, seja lá o que for" (FÁVERO, 2010: 171).

O pensamento de Fávero era que o sombrista deveria ter o entendimento de que a energia do mesmo iria colaborar na interpretação dos personagens e no conceito do espetáculo: "Ocorreu-me que o sombrista seria uma espécie de entidade, uma assombração, já

que o tema era sobre assombrações, sobre seres místicos, sobre maldições.” O papel do sombrista no espetáculo *A Salamanca do Jarau* seria:

> Junto com as silhuetas, uma espécie de espírito que não conseguia desencarnar e sair daquele mundo das sombras e estava ali movimentando aquelas figuras, ou seja, uma alma penada, uma figura que as silhuetas deveriam temer. A partir desta idéia surgiram algumas soluções dramáticas, onde existia a metalinguagem que o sombrista é um gaúcho, mas ao mesmo tempo é uma entidade, um ser assombrado: ele está, ele não está, ele é neutro, não se manifesta, mas ele ao mesmo tempo, é um veículo que conduz todos esses personagens da história em direção ao fatídico final, que é a gênese daquele próprio sombrista vestido de gaúcho. (FÁVERO, 2010: 171)

O público, de acordo com Fávero, percebe que quando o sombrista está aparente em cena está a favor dos elementos que a compõem: “quando o sombrista entra na cena e passa a ser uma figura evidente, o foco é dele, porém o público reconhece que aquela energia vai se voltar para os elementos que compõem o espetáculo e fazem parte da história”. (FÁVERO, 2010: 171).



Figura 40 - Sombrista e silhueta a frente da tela
Foto: Acervo Companhia Teatro Lumbra de Animação

As experiências com o sombrista, como ele age em cena, como interpreta ou manipula os objetos, as silhuetas, as figuras, o corpo e os focos de luz se desdobram. Fávero conclui: “Acho que isso é o mais interessante nessa experiência e me parece que ela não termina aí, ela

ainda se desdobra, vai mais adianta, foi uma impressão que eu tive e que talvez num próximo espetáculo eu possa dar esta resposta" (FÁVERO, 2010: 171).

2.3 DESCOBERTAS DE NOVOS ESPAÇOS E NOVAS TECNOLOGIAS: EXPLUM

As inquietações, curiosidades e alumbramentos da Companhia Teatro Lumbra de Animação não se limitam a criar e produzir espetáculos. Seus integrantes dão um valor especial às experimentações. Não satisfeitos em experimentar somente entre eles, criaram dinâmicas experimentais com sombras, sem "fechar" um processo e propiciaram que os espectadores também pudessem participar e vivenciar com as sombras tais dinâmicas.

A bolha luminosa (figura 41) é um dos exemplos: utilizam um balão de nylon inflado com uma turbina de vento, e, a partir da tela cilíndrica formada, fazem experimentações audiovisuais onde todas as pessoas que estão no espaço, tanto dentro como fora, podem participar. Foi criada a partir da necessidade de aproximar o espectador dos fenômenos óticos e ilusórios do Teatro de Sombras. É uma atividade monitorada por sombristas da Companhia e pode ser classificada de três formas: temática livre (sem um roteiro definido), sob encomenda (com temática específica a ser desenvolvida) e com repertório (apresentam cenas dos espetáculos desenvolvidos pela própria Companhia). Faz parte do repertório da Cia Teatro Lumbra de Animação e é utilizada como elemento cenográfico e experimental de espetáculos, oficinas, cursos e atividades de difusão conceitual da linguagem do Teatro de Sombras. Atualmente, além das funções destacadas anteriormente, a bolha também faz parte de uma das cenas do espetáculo *A Salamanca do Jarau.*



Figura 41 - A Bolha Luminosa
Foto: Acervo Companhia Teatro Lumbra de Animação

Unindo-se a essas dinâmicas experimentais e à necessidade de cumprir um contrato com a prefeitura de Porto Alegre surgiu a performática EXPeriencia LUMinosa - EXPLUM. Fávero relata: "nasceu prematura, mal gestada, quase amaldiçoada, sem nome, negligenciada e por muito pouco abortada se não fosse a força desafiadora da situação darwiniana criada pelo meio em que transitamos no mundo da arte".[99] Neste momento a Companhia precisava seguir com o contrato no qual deveria oferecer uma atividade artística para o público como contrapartida ao empréstimo de uma sala (no espaço chamado Usina do Gasômetro[100]) para o trabalho de pesquisa continuada. A Companhia participava de outros projetos culturais importantes e nesta ocasião estava com a agenda ocupada, viajando em turnê pelo Brasil. Essa tarefa de manter o contrato e realizar uma ação cultural na cidade sede, Porto Alegre (RS), ficou a cargo de Roger Montchy, na época iniciando seus trabalhos na Cia Teatro Lumbra de Animação.

Com Alexandre e Flávio viajando em turnê pelo Brasil, Roger deu início ao novo projeto. Roger e Alexandre mantinham contato à distância (por telefone e correio eletrônico) e combinavam estrategicamente o que poderiam fazer. Num primeiro exercício prático, Roger utilizou o escuro, velas, focos de luz, projeção de slides, música, silhuetas e o seu próprio corpo para atuar. Seguiu assim durante umas três apresentações. Após três meses, a Companhia retornou da turnê e retomou as atividades normais no Gasômetro; porém, segundo Fávero, por necessidade, a Companhia pensou na prática do EXPLUM como: "um tipo de reciclagem conceitual e um exercício criativo onde a economia e os excessos lutavam para se justificarem como alternativas viáveis de expressão. Algo confuso, mas que ensinava muito".[101] Isto é, os integrantes da Companhia utilizaram a prática da performance com diversas artes (visuais, teatrais, música ao vivo, dança) envolvidas para experimentar e descobrir novos caminhos.

Além dos materiais utilizados, eles procuraram explorar todas as superfícies possíveis para performatizar: paredes, portas, chão, janelas, telas pequenas e grandes de diversas cores, espaços grandes e pequenos, abertos e fechados.

Quanto ao público, a Companhia conta que chegaram a ter apenas um espectador, mas tudo foi aprendizado e nada desanimou seus integrantes. A cada experiência, novas possibilidades surgiam inclusive com o público sendo convidado para participar e se

---

[99] Citação retirada do artigo **EXPLUM – Um sacrifício expiatório na arte. In:** http://www.clubedasombra.com.br/artigos_full.php?id=271**.Acessado em 18/11/2010.**

[100] No Gasômetro eles realizaram várias atividades além das pesquisas internas do grupo como, por exemplo, oficinas para a comunidade.

[101] Citação retirada do artigo **EXPLUM – Um sacrifício expiatório na arte. In:** http://www.clubedasombra.com.br/artigos_full.php?id=271**.Acessado em 18/11/2010.**

experimentar. Muitas vezes além de atuar, os integrantes operavam e editavam o som na hora fazendo um papel de disque-jóquei: "[...] nunca havia ensaio. Somente combinações mínimas e adereços do nosso acervo que eram escolhidos na hora. Só precisávamos conversar, saber o que cada um pretendia e tomarmos coragem para atravessar o portal da imprudência. Teatro não se faz assim".[102]

Como ficaram dois anos com o projeto, muitos imprevistos surgiram incluindo fazer a performance com Teatro de Sombras em plena luz do dia, às 17 horas, no saguão principal do prédio do Centro Cultural da Usina do Gasômetro com janelas verticais imensas de mais de sete metros de altura, deixando a luz diurna invadir o ambiente. Foi um desafio para a Companhia, conseguir trabalhar com luzes e sombras num ambiente super iluminado pelo sol poente que refletia do Rio Guaíba. Precisaram improvisar: geralmente, nas performances usavam as paredes do prédio, mas nesse caso Fávero criou "uma cenografia com varas de bambu que sustentavam três lonas plásticas amarelas que serviam de telas e que ficavam posicionadas no alto de um mezanino (figuras 42 e 43)", além de sugerir a presença do ator em cena "para suprir a falta da escuridão total e a debilidade da luz e da sombra como protagonistas da ação".[103]

A Companhia agregou também uma máscara para o ator, que Fávero a denomina de máscara neutra[104]: "serviu para proteger os atores da exposição excessiva, já que aplicamos os conceitos da neutralidade e simbolismo do teatro de animação e não o elã convencional do teatro de palco. Além desse elemento dar uma quebrada na recorrência poética que costumávamos usar com o Teatro de Sombras. As máscaras ofereceram uma unidade. Um não-personagem" [105]. Mas, isso não resolveu os problemas de projeção, a solução foi usar "as fontes luminosas de 250 e 400 W muito próximas das telas, não mais do que 20 cm de distância, com o objetivo de produzir alguma imagem perceptível, já que o público ficava a uma distância de mais de 20 metros" [106]. Ficaram 35 minutos em cena e alcançaram um objetivo: "o público parou para ver, aplaudiu e de quebra recebemos uma citação que colaborou com as nossas dúvidas e descobertas, publicada no artigo do colaborador Caco

[102] Citação retirada do artigo **EXPLUM – Um sacrifício expiatório na arte. In:** http://www.clubedasombra.com.br/artigos_full.php?id=271**. Acessado em 18/11/2010.**
[103] Ibid.
[104] Neste caso, Fávero refere-se a uma máscara de plástico, comum, sem expressões, porém não se remete, em nenhum momento, a máscara neutra utilizada para treinamento do ator de Jacques Lecoq. A máscara neste caso foi utilizada para que os sombristas não se mostrassem como atores "do teatro de palco", como o próprio Fávero indica na citação.
[105] Ibid.
[106] Ibid.

Coelho, no caderno Arte & Agenda de 21 de fevereiro de 2009, no jornal gaúcho Correio do Povo".[107]



Figura 42 - EXPeriencias LUMinosas 1
Foto: Acervo Companhia Teatro Lumbra de Animação



Figura 43 - EXPeriências LUMinosas 2
Fotos: Acervo Companhia Teatro Lumbra de Animação

[107] Ibid. Trecho do artigo de Caco Coelho sobre o EXPLUM no Jornal Correio do Povo: "A Cia Teatro Lumbra explora variadas disciplinas da ate na sua mais recente experiência luminosa, 'EXPLUM'. Nela, mesclam-se sons presenciais com sombras à luz do sol, projetadas em tecidos de plástico, sustentadas por bambus samurai. Essa dialética, que também acontece na área técnica, alarga o interesse do espetáculo, instigando todos os públicos. Seu exercício agrega a sensação psicodramática, transposta nos corpos desvelados pelo fim da caixa-preta. Esta nova situação concreta, propiciada pelo ambiente de pesquisa, amplia a margem da atuação do manipulador de sombras, exigindo o trabalho do corpo. A fala sem palavras das sombras facilita ver, na sua simplicidade ancestral, o manifesto latente de identidade, possível em qualquer linguagem. Aliás, a Cia Teatro Lumbra constitui sua trajetória referenciada pelo folclore, no caso, regional, ou seja, brasileiro, brasileiríssimo."



Figura 44 - Alimentador de imagens no EXPLUM
Foto: Fabiana Lazzari

O projeto EXPLUM é agregador para a descoberta de novas tecnologias. Róger é um dos responsáveis em levar as novidades tecnológicas. A partir de algumas experiências e conclusões, como por exemplo: "evitar o efeito por si só e criar ambientes favoráveis à dramaturgia da experiência", os integrantes da Companhia abandonaram a "pureza" do Teatro de Sombras desenvolvida nos seus espetáculos e agregaram elementos e equipamentos das artes visuais e do vídeo. De acordo com Fávero:

> Nas edições mais recentes plugamos um computador em um projetor multimídia e uma câmera de vídeo, congregamos um guitarrista, depois um DJ com batidas eletrônicas e por último um baixista. Além disso, tínhamos praticado o improviso com um retroprojetor, lanternas compactas com lâmpadas LED, efeitos com lentes e reflexos com espelhos. Para ordenar um caos inevitável fiz um roteiro inspirado nos elementos mais primitivos possíveis e numa lógica que não precisasse ser decorada ou até mesmo seguida pelos participantes. Essa organização indicava um objetivo concreto e evitava um possível relaxamento expressivo dos artistas. Aquele fator pós-dramático que gera um cansaço na expectativa do público e torna difícil a recuperação da dinâmica durante o processo conhecido por seu efeito desagradável de "barriga" ou de "falta de costura", comuns na direção de espetáculos e filmes. Cada ato resumia os seguintes conceitos mínimos de subtextos, sensações, dinâmicas e afins: UM – primitivo/mineral/fotográfico/segmentado/concreto; DOIS – analógico/vegetal/cinematográfico/enquadramento/orgânico; TRÊS – digital/animal/virtual/buraco negro/cibernético; QUATRO – Interatividade com o público. [108]

[108] Citação retirada do artigo **EXPLUM – Um sacrifício expiatório na arte. In:** http://www.clubedasombra.com.br/artigos_full.php?id=271. **Acessado em 18/11/2010.**

Percebe-se que Fávero, apesar de deixar as apresentações acontecerem livremente, criou um roteiro a ser seguido. Atualmente o EXPLUM é uma prática que faz parte das dinâmicas experimentais com a arte das sombras e luzes da Cia Teatro Lumbra de Animação e que segundo Fávero (2010): "oferece oportunidades de investigar os possíveis diálogos através da improvisação com outras formas de expressão e um estranhamento ao público. [...] cada sessão propõe um desafio intuitivo e imersivo, onde as explorações das variáveis visuais e sonoras do processo geram uma experiência única, imprevisível e impossível de se repetir".[109]

O relato dos processos criativos dessas três obras mostra a importância da experimentação; do conhecimento aprofundado dos aparatos técnicos e cênicos utilizados; da pesquisa para montar um espetáculo de Teatro de Sombras; assim como descreve um pouco da história da Companhia Teatro Lumbra de Animação.

[109] Ibid.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O treino de um ator no teatro de sombras depende na sua determinação em aprender o ofício e na comunicação interativa. O futuro do treinamento requer essa mesma combinação.
Jo Humphrey

O Teatro de Sombras tem uma poética própria que precisa ser respeitada. Do ponto de vista estético e já estudado, a força das sombras é a percepção pelo contorno. A projeção da linha, que divide a matéria do mundo. A representação é mental, não visual e a percepção é simbólica, não mecânica. É o teatro de imagem em plano, bidimensionalisando formas tridimensionais. Imagens planificadas que não perdem profundidade, pois ganham vida.

Badiou (2005: 20) se refere à sombra de uma forma que sintetiza, por hora, a complexidade e a beleza contida no Teatro de Sombras: "O grande poder operador da marionete e da sombra é que sem serem vivas, vivem diante de nós. E sem serem parecidas com os humanos, afirmam magnificamente sua semelhança."

As considerações finais dessa pesquisa são pontuações importantes que refletem sobre as relações do ator-sombrista com os elementos da linguagem do Teatro de Sombras. Essas relações na Companhia Teatro Lumbra de Animação vêm a partir do corpo do ator, pois é o corpo que tem relação direta com a cenografia, com o espaço e com a iluminação, a partir dele o ator consegue ter as percepções necessárias para exercer seu ofício. Uma das características da Companhia Teatro Lumbra de Animação é que o ator-sombrista, ora manipula (como por exemplo, os focos de luz e as silhuetas/cenários), ora interpreta (com o corpo humano, com silhuetas/figuras-objetos ou com silhuetas/corpo humano). Em todos os momentos exige uma atenção muito grande com o corpo do ator.

Pensando nesta relação corpo/elemento da encenação, a percepção vem através da fisicalidade, e dessa fisicalidade fazem parte o movimento, a relação desse movimento com o tempo/espaço e tudo o que corresponde à parte mecânica da ação física (FERRACINI, 2001: 115).

No segundo capítulo dessa pesquisa, fica clara a importância da trajetória que o grupo Lumbra seguiu para se chegar ao resultado de hoje. Por meio da experimentação e do manuseio, conhecendo realmente todos os aparatos que se tem a intenção de utilizar, se pode chegar a espetáculos com características muitas vezes inimagináveis.

Por meio das relações feitas entre o primeiro e o segundo capítulos podemos considerar que especificamente o ator-sombrista da Companhia Teatro Lumbra de Animação deve conhecer diretamente os elementos da encenação condizentes ao espaço, à iluminação, à dramaturgia e à cenografia:

1. A relação do ator com o espaço é reelaborada considerando os espaços mais tradicionais como o do Teatro Javanês, na qual o ator fica sentado somente num lugar para animar as silhuetas. É próximo ao que o Grupo Teatro Gioco Vita da Itália utiliza: tanto as silhuetas como os focos estão nas mãos do animador, fazem praticamente todas as trajetórias possíveis no espaço de acordo com a poética do espetáculo - desde a silhueta que desliza diretamente em contato com a tela em todas as direções, para cima, para baixo, para os lados, acompanhadas sempre pelo foco e pelos movimentos do corpo do ator (extensão máximo, extensão mínima), até a silhueta que se separa do contato com a tela e retrocede juntamente com o animador. Existe uma liberdade de movimentos, porém o espaço ocupado pelos animadores para a cena é definido pela amplitude do feixe luminoso.
2. A iluminação, portanto, é que define o espaço cênico que é dividido em três: espaço escuro, espaço penumbra e espaço claro ou iluminado. O ator-animador estará sempre se relacionando com os três: ora estará na zona escura, ora na penumbra, ora na zona iluminada.
3. A questão da dramaturgia é mais complexa, pois engloba o texto e a realização cênica. Depende da poética utilizada e da direção de cada espetáculo. No Teatro de Sombras da Companhia Teatro Lumbra, a dramaturgia é o conjunto dos elementos: da iluminação (fixa ou móvel), das silhuetas (objetos, figuras, corporal ou a utilização de todas), do(s) espaço(s) escolhido(s), do ritmo utilizado (lento, rápido, pausado), do texto (falado, musicado, narrado) e da plasticidade (preto e branco, cores, deformações das imagens).
4. A cenografia também é relativa ao conjunto das escolhas e o ator-sombrista estará imbricado a se relacionar diretamente ou indiretamente com ela

dependendo das escolhas. Fávero propõe a "cenografia utilitária", nada estará na cena se não for necessário.

5. Segundo a definição de Fávero, o ator-animador é uma das qualidades técnicas do sombrista. Podemos dizer que o sombrista é um ator polivalente, isto é, capaz de executar diversas funções dentro do Grupo, de construtor das silhuetas a ator-animador, diretor e produtor de seus espetáculos.

A Companhia Teatro Lumbra de Animação está sempre buscando novos meios e novas experiências. Hoje a pesquisa está em torno do potencial corporal do ator-animador e da dramaturgia da sombra. Segundo Fávero, na Companhia existe uma falta de entendimento dos conceitos de interpretação, improvisação e da construção de personagens. O que causa admiração é que a Companhia ousa sem preconceitos, nem julgamentos; ela busca sempre entender mais as relações que ligam o ator-animador aos elementos necessários para que aconteça o Teatro de Sombras. E isso é importante para trabalhar com teatro: ousar sem preconceitos, sem julgamentos.

Fica claro que as relações do ator-sombrista com a silhueta, com a sombra de seu corpo, com a sua voz, e com o seu corpo dependem da percepção em suas diversas vertentes, onde as mais citadas são: a percepção visual e a percepção espacial. A sombra tem sua força própria, é magia viva. O poder poético da sombra, ligada à essência de sua natureza, é real e nos traz a curiosidade por ser simplesmente mágica, traz-nos um jogo lúdico que acontece quando somos crianças e também nos transmite o medo, o horror, o assombro por não sabermos lidar com ela, não conseguirmos controlá-la. Quando refletimos sobre ela e a utilizamos intencionalmente pensando num jogo cênico, a percepção torna-se diferente, o ator-animador precisa se conscientizar da presença do seu corpo, utilizar da "consciência do corpo" impregnada da "consciência pelo corpo", dessa forma trabalhará melhor a sua ausência.

As sombras fazem de tudo para chamar nossa atenção e *normalmente não nos damos conta delas.* Casati (2001: 281) fala que em algum ponto do cérebro sabemos que elas são registradas, porque se não fossem elas, os objetos pareceriam flutuar e perderiam consistência. Mas temos que prestar atenção explicitamente nas sombras para registrar sua presença. "As sombras são nossas escravas, mas não nos obedecem em tudo; podem se rebelar, e então vão ter uma vontade autônoma, uma alma."

Sendo o Teatro de Sombras um teatro que utiliza a silhueta/sombra como personagem principal, o ator-sombrista deverá ter um treinamento diferente do habitual (do ator do teatro dramático), deverá criar uma intimidade com as silhuetas/figuras e ou objetos, com o espaço,

com a escuridão. Para criar essa intimidade o ator-sombrista deverá trabalhar a partir de uma sensibilização corporal utilizando os elementos necessários para a poética do espetáculo que quer encenar. O ator-sombrista deve entender todo o processo: além de ter as noções básicas do trabalho do ator - improvisação, interpretação, consciência corporal, percepção visual e espacial; e do ator-animador - economia de meios, o foco, partitura de gestos e ações, neutralidade, imobilidade e conscientização do centro energético ou centro de gravidade; deve também ter o controle da parte técnica – conhecer a estrutura e o manuseio dos focos, das potências, das cores e das texturas. E o mais importante, de acordo com Fávero: o ator-sombrista deve ter o maior tempo possível de trabalho no escuro.

No Teatro de Sombras existe uma complexa relação retroativa de "causa e efeito" entre animado e inanimado (ator e elementos – tela, silhuetas, focos de luz) que é o que configura o princípio da animação e atuação nessa linguagem. O Teatro de Sombras exige um tempo de assimilação por parte de quem trabalha com a linguagem, pois esse terá que definir as relações almejadas para a encenação: tipos de silhuetas (objetos, figuras, corpo?), espaço desejado (tela grande, tela pequena, parede, tela cilíndrica?), tipos de fontes de luz (vela, fogo, luz halógena, florescente?), tipos de focos (fixo baixo, fixo alto, móvel?). A escolha do espaço, da luz, do corpo e da silhueta relacionados reciprocamente e organizados formarão a dramaturgia da encenação.

O ator-animador no Teatro de Sombras pressupõe o desenvolvimento de habilidades e princípios que coincidem com as necessárias para a profissão de ator, mas ao mesmo tempo se particularizam com as especificações do Teatro de Animação. Beltrame (2008: 26) afirma que um dos maiores desafios profissionais e artísticos do ator-animador é dominar as técnicas de animação do boneco: "é fundamental o ator-animador transferir ao objeto a emoção correspondente à personagem, caso contrário, por melhor que se mova, o ato é mecânico."

O responsável pela imagem final no Teatro de Sombras é o corpo do ator, todos os seus movimentos são orientados em função da representação. E é sob essa ótica que o ator-sombrista projeta-se, para interpretar, não apenas no objeto, como diz Balardim (2005: 85), mas também na sombra e no público. O ator-animador deve ser capaz de, em tempo integral e simultaneamente à sua interpretação, imaginar-se sob o ponto de vista do espectador, escolhendo, no ato da manipulação, os melhores ângulos para o desenrolar das ações em cena.

Volto aqui na afirmação já citada no inicio desse trabalho: o ator-animador é também um espectador, pois ele está sempre visualizando o que é projetado, a sombra, além de estar atuando e movimentando os personagens, o que torna muito mais complicado estar em cena. Acrescento também, a afirmação de Balardim (2005: 85): "imaginando a recepção da imagem

pelo público, o ator-manipulador deve escolher os movimentos e orientá-los de forma desenhada, limpa, tornando-os compreensíveis em toda a sua extensão".

Para se trabalhar como ator-animador é necessário ter reconhecimento do interior do nosso corpo: a matéria, a forma, a consistência, as articulações, os músculos, os movimentos coordenados pelas vontades e limites físicos e também reconhecimento de tudo o que é exterior, a relação com o mundo externo: as reações, atrações, repulsas, dificuldades e similaridades. Para ambos os reconhecimentos é a percepção que tem um papel importante. Tudo depende dela. E a cada nova experiência, o corpo se remodela, possibilitando novas percepções.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACHATH, Satí. **Teatrinho de Sombras**. São Paulo: Nova Alexandrias, 1997.

ALEMANY, Marta et al. **La Sombra Desvelada:** un viaje por el teatro de sombras**.** 1ª Edición. Zaragoza: Imprenta Provincial de Zaragoza, 2004.

AMARAL, Ana Maria. **Teatro de Animação: Da Teoria à prática.** São Caetano do Sul: Ateliê Editorial, 1997.

_____. **Teatro de Formas Animadas: Máscaras, Bonecos, Objetos.** 3ª Edição. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

AMORÓS, Pilar e PARÍCIO, Paco. **Títeres y Titiriteros:** El Laguage de los Títeres. Binefar: Pirineum, 2005.

AND, Metin. Aspectos e Funções do Teatro de Sombras Turco. Tradução Valmor Beltrame e Janete Milis Vieira. In:BELTRAME, Valmor (org.) **Teatro de Sombras: Técnica e Linguagem**. Florianópolis: UDESC, 2005.

ANGOLOTI, Carlos. **Cómics, Títeres y Teatro de Sombras:** tres formas plásticas de contar historias. Madrid: Ediciones de La Torre, 1990.

ARNHEIM, Rudolf**. Intuição e Intelecto na Arte**. Tradução de Daniel Camarinha da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

_____. **Arte e Percepção Visual:** Uma Psicologia da Visão Criadora. Tradução de Ivonne Terezinha de Faria. 10ª edição. São Paulo: Pioneira, USP, 1996.

AUMONT, Jacques. **A Imagem.** 1ª Edição. Tradução de Marcelo Félix. Lisboa: Edições Texto&Grafia, Ltda, 2009.

BADIOU, Maryse. **L'ombra i La Marioneta o lês figgures dels Déus.** Barcelona: Institut Del Teatre de La Diputació de Barcelona, 1988. Monografies de Teatre.

_____. As Marionetes – a Duplicidade do Ser e Não Ser. Tradução Valmor Beltrame. In. BELTRAME, Valmor (org.). **Teatro de Sombras: técnica e linguagem**. Florianópolis: UDESC, 2005.

_____. Las Sombras, entre continentes y culturas: uma visión Del mundo. In: **La sombra desvelada: um viaje por el teatro de sombras.** 1ª Edición. Zaragoza: Imprenta Provincial de Zaragoza, 2004.

BALARDIM, Paulo. **Relações de Vida e Morte no Teatro de Animação**. Prefeitura de Porto Alegre: Porto Alegre, 2004.

BARBA. E. e SAVARESE, N. **A arte secreta do ator.** Trad. Luis Otávio Burnier. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995.

BELTRAME, Valmor. (Org.). **Teatro de Sombras: técnica e linguagem.** Florianópolis: UDESC, 2005.

_____. O Ator no Teatro de Sombras. In: **Teatro de Sombras: Técnica e Linguagem**. Florianópolis: UDESC, 2005.

_____. Princípios Técnicos do Trabalho do Ator-animador. In: **Teatro de Bonecos:** Distintos Olhares Sobre Teoria e Prática. Florianópolis: UDESC, 2008.

_____. Revelar e Esconder: o trabalho do ator-animador. In: **Revista Fenatibe.** 7º Edição. Disponível em: http://www.cbtij.org.br/arquivo_aberto/artigos_reflexoes/fenatib7_valmorbeltrame.htm Acessado em: 16/06/2010.

BERNARD, Annie. As Marionetes Indonesianas. Tradução Maria de Fátima Moretti. In: **Les Marionnettes**. Paris: Bordas, 1982. (não publicado).

BOENTE, Alfredo. BRAGA, Gláucia. **Metodologia Científica Contemporânea: para Universidades e Pesquisadores.** Rio de Janeiro: Brasport, 2004.

BORDAT, Denis e BOUCROT, Francis. **Les Théâtres D'Ombres - histoire et techniques**. Paris Lárche, 1981.

BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator:** Da técnica à representação. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

CAMARA CASCUDO, Luís da. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 10. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

CAPRA, Frijot. **O Tao da Física:** Um Paralelo entre a Física Moderna e o Misticismo Oriental. São Paulo: Cultrix Ltda, 1983.

CASATI, Roberto. **A Descoberta da Sombra:** De Platão a Galileu, a história de um enigma que fascina a humanidade. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CASTILLO, Domingo. Hágase La sombra! In: **La sombra desvelada: um viaje por El teatro de sombras.** 1ª Edición. Zaragoza: Imprenta Provincial de Zaragoza, 2004.

COSTA, Felisberto Sabino da. O Sopro Divino: Animação, Boneco e Dramaturgia. In: **Revista Sala Preta.** nº3, 2003. Disponível em: http://www.eca.usp.br/salapreta/PDF03/SP03_06.pdf Acessado em 22/09/2009.

COSTA, Felisberto Sabino da. A máscara e a formação do ator. In: In: **Móin-Móin : Revista de Estudos sobre o Teatro de Formas Animadas.** Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, ano 1, nº1, 2005.

DAMIANAKOS, Damian. **Théâtres D'Ombres.** Paris: L'Harmattan, 1986.

FÀBREGAS, Xavier. Ilusão e Realismo no Teatro de Sombras. Tradução: Valmor Beltrame e Janete Milis Vieira. In: DAMIANAKOS, Stathis. **Théâtres D'Ombre** – Tradition et Modernité. Paris: L'Harmattan et Institut International de la Marionnette, 1986. Pg. 285 à 290.

FAGUNDES, Antônio Augusto. **Mitos e lendas do Rio Grande do Sul.** Porto Alegre: Martins Livreiro Editor, 1996.

FÁVERO, Alexandre. **EXPLUM – Um sacrifício expiatório na arte. Disponível em** http://www.clubedasombra.com.br/artigos_full.php?id=271 Acessado em 18/11/2010.

_____. **Elementos teóricos, reflexivos, efêmeros, duvidosos e incessantes para pesquisa e produção artística no teatro de sombras**. Agosto, 2008. Disponível em http://www.iar.unicamp.br/lab/luz/ld/C%EAnica/Dicas/material_didatico_oficina_1.pdf. Acessado em 25/03/2010.

FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator.** Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

FIGUEIREDO, Fernanda Souza. **Teatro De Sombras: O Percurso Dos Grupos Brasileiros – Karagöz K E Lumbra.** Monografia (Graduação em Educação Artística, Habilitação em

Artes Cênicas). Centro de Artes - CEART, Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, Florianópolis, 2008.

FONSECA, Tânia; ENGELMAN, Selda. **Corpo, Arte e Clínica.** Porto Alegre: UFRGS, 2004.

FOURNEL, Paul. **Les Marionnettes**. Paris: Bordas, 1982.

FUGLSANG, Margrit. **Schatten, Schemen Spiel in Einer Tiscbühne**. Stuttgart, 1981.

GIL, Antônio Carlos. **Como Elaborar Projetos de Pesquisa.** 4ª Edição. São Paulo: Atlas, 2002.

GIL, José. **Movimento Total:** o Corpo e a Dança. São Paulo: Iluminuras, 2007.

GILLES, Annie. **L'Ombre des Marionnettes**. Charleville Mézières: Caiher du CDDP, 1982.

GODARD, Hubert. Gesto e Percepção. Tradução Silvia Soter. In: SOTER, Silvia; PEREIRA, Roberto (org.). **Lições de Dança 3.** UniverCidade, S/d.

HOUASSIS, Instituto Antônio. **Dicionário Houassis de língua Portuguesa.** 1ª Edição Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001.

HUMPRHEY, Jo. O Desafio em Preservar a Arte Dramática no Mundo de Hoje. Tradução: Anna Menk. In: DAMIANAKOS, Stathis. **Théâtres D'Ombres**. Paris: l'Harmattan, 1986.

JURKOWSKI, Henryk. Métamorphoses: La Marionette au XX Siécle.. Tradução: Eliane Lisboa, Gisele Lamb e Kátia de Arruda. 2ª ed. Charleville-Mezières: Éditions L'Entretemps, 2000.

LECOQ, Jacques. **O Corpo Poético:** Uma Pedagogia da Criação Teatral. São Paulo: SENAC São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2010.

LESCOT, Jean Pierre. Da Projeção da Luz Misturada à Matéria, Nasce o Teatro de Sombras. Entrevista. In **Revista Mamulengo** Nº 14: Rio de Janeiro, 1989.

_____. Poesia e Amor no Teatro de Sombras. Tradução Valmor Beltrame. In: **Teatro de Sombras:** técnica e linguagem. BELTRAME, Valmor (org.) Florianópolis: UDESC, 2005.

LONG, Robert. Tradição e tecnologia: o impacto da modernização no teatro de sombras javanês. Tradução de Anna Menk. In. DAMIANAKOS, Stathis. **Théâtres D'Ombres**. Paris: l'Harmattan, 1986.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas.** 5ª ed. Campinas, São Paulo: Editora Papirus, 2008.

MACIEIRA, Cássia. **Sombras Projetadas: As Primeiras Imagens em Movimento**. 2001. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes da UFMG, Belo Horizonte, MG.

MAJ, Diego; ROSSI, Simona. **Dodicimilacinquecentoventi giorni di Teatro di Gioco di Vita.** Milão: Mondadori Electa S. p. A., 2007.

MANTOVANI, ANNA. **Cenografia**. São Paulo: Ed. Ática, 1993.

MESCHKE, Michael. **Una estética para ele Teatro de Títeres.** Espanha: Instituto Ibero Americano, 1985.

MONTECCHI, Fabrízio. Viagem pelo Reino da sombra**.** In: BELTRAME, Valmor (org.) **Teatro de Sombras:** técnica e linguagem. Florianópolis: UDESC, 2005.

_____. Além da Tela – Reflexões em forma de notas para um teatro de sombras contemporâneo. In: **Móin-Móin : Revista de Estudos sobre o Teatro de Formas Animadas.** Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, ano 3, v.4, 2007.

NASCIMENTO, Natali Mara Rangel do. **Cenário virtual: conceitos e viabilidades**. 115f. Monografia (Graduação) – Faculdade de Comunicação Social. Faculdades Integradas Teresa D'Ávila, Lorena 2008.

NUNES, Sandra Meyer. **As metáforas do Corpo em Cena.** São Paulo: Annablume, 2009.

OLIVEIRA, Luciano Flávio de. **Giramundo: Representações Culturais, Imaginário Social e Mitologia Brasileira A Partir Do Saci-Pererê.** Disponível em:

http://www.ufsj.edu.br/portal-repositorio/File/existenciaearte/Edicoes/4_Edicao/luciano_flavio_de_oliveira_mitologia_final.pdf Acessado em 20/06/2011.

PARENTE, José. O Papel do ator no teatro de animação. In: **Móin-Móin : Revista de Estudos sobre o Teatro de Formas Animadas.** Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, ano 1, nº1, 2005.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PENNA, Antônio Gomes. **Percepção e Realidade: Introdução ao estudo da atividade perceptiva.** Rio de Janeiro: Ed. Fundo de Cultura S. A., 1968.

PIAZZA, Pucci; MONTECCHI, Fabrício. **Teatro de Sombras**. Dpto. de Educación, Universidades e Investigación de la Administración de la Comunidad Autónoma del País Vasco (org). 1ª. Edición en castellano. Vitoria - Gasteiz, 1987. Publicado en Internet por Titerenet para el Centro de Documentación de las Artes de los Títeres de Bilbao, 2008. Disponível em: <http://www.pantzerki.com/> e <http://www.titerenet.com/2008/11/24/libro-teatro-de-sombras/> Acessado em: 12 de Abril de 2010.

PIMPANIAU, Jacques. As Marionetes na China. Tradução Maria de Fátima Moretti. In: **Les marionnettes**. Paris, Bordas, 1982. Não publicada.

PRADO, Elaine Fabíola da Silva. O Paradoxo da Sombra: O Ser sem Ser. In: **Teatro de Sombras:** Técnica e Linguagem. BELTRAME, Valmor (org.) Florianópolis: UDESC, 2005.

RATTO, Gianni. **Antitratado da Cenografia.** São Paulo: SENAC, 2001.

REUSCH, Rainer**. *The Development of Contemporary European Shadow Theatre*.** Translated from the German by Colin McDougall. Disponível em: http://64.233.169.104/search?q=cache:yFBCw0GWb7YJ:www.schattentheater.de/files/english/aktivitaeten/files/weitere/contemporary_shadow_theatre.pdf+The+Development+of+Contemporary+European+Shadow+Theatre&hl=pt-BR&ct=clnk&cd=1&gl=br acessado em 10/04/2008.

_____. ***The Development of the Shadow Theatre in Europe, from the Beginnings until the Present Day.*** Translated from the German by Norbert Götz. Disponível em: http://www.schattentheater.de/files/englisch/geschichte/geschichte.php. Acessado em 10/04/2008.

SOBRINHO, Teotônio. Reflexões sobre o ator no teatro de imagens. In: **Móin-Móin: revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas.** Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, ano 1, nº1, 2005.

STERNBERG, Robert J. **Psicologia Cognitiva.** Porto Alegre: Artmed, 2008.

VARELA, Francisco. THOMPSON, Evan. ROSCH, Eleonor. **A Mente Incorporada.** Ciências Cognitivas e Experiência Humana**.** Porto Alegre: ARTMED, 2003.

ENTREVISTAS

FÁVERO, Alexandre; BIGARELLA, Fabiana. Companhia Teatro Lumbra de Animação. **Entrevistas concedidas a Fabiana Lazzari de Oliveira.** Porto Alegre, 08 a 15 de Maio, 22 e 23 de Janeiro de 2010.

SILVEIRA, Flávio. Companhia Teatro Lumbra de Animação. **Entrevista concedida a Fabiana Lazzari de Oliveira.** Porto Alegre, 14 de maio de 2010.

MOTHCY,Róger. Companhia Teatro Lumbra de Animação. **Entrevista concedida a Fabiana Lazzari de Oliveira.** Porto Alegre, 15 de maio de 2010.

FERRARA, Alessandro; ZEOLLA, Laura; RIGODANZA, Davide. Grupo Gioco Vita. **Entrevista concedida a Fabiana Lazzari de Oliveira e Valmor Beltrame**.. Florianópolis, 17 de Junho de 2009.

ROBLES, Ronaldo; GODOY, Sílvia. Companhia Quase Cinema. **Entrevista concedida a Fabiana Lazzari de Oliveira e Emerson Cardoso.** São Paulo, 29 de Novembro de 2009.

UZAN, Dario. Cia Articularte. **Entrevista concedida a Fabiana Lazzari de Oliveira e Emerson Cardoso.** São Paulo, 28 de Novembro de 2009.

FONTES ILUSTRATIVAS

Figura 1: Disponível em: http://www.colegiocatanduvas.com.br/desgeo/teotales/index.htm

Figura 2: PIAZZA E MONTECCHIO, 1987: 86

Figura 3: PIAZZA E MONTECCHIO, 1987: 88

Figura 4: Acervo da Cia Teatro Lumbra de Animação

Figura 5: Disponível em: http://www.lasinasullisola.it/index.html

Figura 6: Revista Móin-Móin, 2007: 73

Figura 7: Revista Móin-Móin, 2007: 69

Figura 8: PIAZZA E MONTECCHIO, 1987: 23

Figura 9: PIAZZA E MONTECCHIO, 1987: 43

Figura 10: Acervo da Cia Teatro Lumbra de Animação

Figura 11: Acervo da Cia Teatro Lumbra de Animação

Figura 12: Disponível em: http://tinyinventions.com/blog/?m=20080430

Figura 13: Foto Fabiana Bigarella

Figura 14: Disponível em: http://portuguese.cri.cn/1/2004/03/25/1@6367.htm

Figura 15: Disponível em: http://www.schattentheater.de/index_e.php

Figura 16: Disponível em: http://www.theatredelalanterne.net/historique.html

Figura 17: Disponível em: http://www.en.wikipedia.org/wiki/File:Nang_Talung_puppet.jpg

Figura 18: Disponível em: http://www.karagoz.net/english/shadowtheatre.htm

Figura 19: PIAZZA E MONTECCHI, 1987

Figura 20: PIAZZA E MONTECCHI, 1987

Figura 21: Acervo da Cia Teatro Lumbra de Animação

Figura 22: PIAZZA E MONTECCHI, 1987

Figura 23: Acervo Cia Teatro Lumbra de Animação

Figura 24: Acervo Cia Teatro Lumbra de Animação

Figura 25: Acervo Cia Teatro Lumbra de Animação

Figura26: Disponível em:
http://www.flickr.com/photos/larryreedshadowlight/sets/72157605019271632/

Figura 27: Acervo Cia Teatro Lumbra de Animação

Figura 28: Foto de Fabiana Lazzari

Figura 29: Acervo Cia Teatro Lumbra de Animação

Figura 30: Acervo Cia Teatro Lumbra de Animação

Figura 31: Foto de Fabiana Lazzari

Figura 32: Foto de Fabiana Lazzari

Figura 33: Foto de Fabiana Lazzari

Figura 34: Foto de Fabiana Lazzari

Figura 35: Acervo Cia Teatro Lumbra de Animação

Figura 36: Acervo Cia Teatro Lumbra de Animação

Figura 37: Foto de Fabiana Lazzari

Figura 38: Acervo Cia Teatro Lumbra de Animação

Figura 39: Acervo Cia Teatro Lumbra de Animação

Figura 40: Acervo Cia Teatro Lumbra de Animação

Figura 41: Acervo Cia Teatro Lumbra de Animação

Figura 42: Acervo Cia Teatro Lumbra de Animação:

Figura 43: Foto de Fabiana Lazzari

SITES

- http://www.clubedasombra.com.br/ (Cia Teatral LUMBRA, POA, RS-Brasil)
- http://www.schattentheater.de/index_e.php (Alemanha)

- http://www.abric.org.br/SkyPortal_v1/default.asp (Associação brasileira de Iluminação Cênica)
- http://www.rubedo.psc.br/dicjung/verbetes/sombra.htm
- http://www.camara.gov.br/sileg/integras/189684.pdf
- http://www.ciaquasecinema.com/site/ (SP-Brasil)
- http://www.karagozwk.com.br/ (Curitiba, PR -Brasil)
- http://www.shadowlight.org/slp/ (EUA)
- http://www.teatrogiocovita.it/ (Itália)
- http://tecnicasdramaticas.blogspot.com/
- http://www.theater-der-schatten.de (Alemanha)
- http://www.controluce.org/ (Cia Teatral da Itália)
- http://www.wanderingmoontheatre.com (Tailândia)

Vídeos na Internet:

- http://www.youtube.com/user/shadowlightproductns
- http://www.youtube.com/watch?v=jmrEgVAySzM
- http://www.youtube.com/watch?v=mAUDSBZ_RXw Wayang: teatro de sombras
- http://www.youtube.com/watch?v=sPUEg1GhAuY&videos=sLuoWEKYenA Vivência em teatro de sombras
- http://www.youtube.com/watch?v=QXMlVgNquNs conta a lenda de Wu Ti
- http://www.youtube.com/watch?v=FZ91LEOv8k8 ShadowLight: Intro to Shadow Theatre part 1 of 2
- http://www.youtube.com/watch?v=XOU2ModMQN0 ShadowLight: Intro to Shadow Theatre part 2 of 2
- http://www.youtube.com/watch?v=D8qp8uAzKFU ShadowLight Productions: Making of The Wild Party

APÊNDICE

APÊNDICE A - 1ª ENTREVISTA

APÊNDICE B - 2ª ENTREVISTA

APÊNDICE C - ÁLBUM DE FOTOS

APÊNDICE D - DVD com fotos, entrevistas e *making off* das imagens que registram a pesquisa.

APÊNDICE A - 1º ENTREVISTA
Alexandre Fávero – 22/01/2010

A primeira entrevista aconteceu no espaço da Companhia Teatro Lumbra de Animação, localizado na Usina do Gasômetro em Porto Alegre, no dia 22 de janeiro de 2010. Estavam presentes os integrantes Alexandre Fávero e Fabiana Bigarella. A entrevista foi gravada com aparelho celular Nokia N95 8GB.

Legenda:

LETRA MAIÚSCULA – PESQUISADORA

Letra Minúscula – o entrevistado A= Alexandre Fávero

AÚDIO 1

EU ESTOU AQUI COM ALEXANDRE FÁVERO E FABIANA BIGARELLA, VAMOS FAZER A NOSSA PRIMEIRA ENTREVISTA PARA A PESQUISA DO MESTRADO – ENTÃO COMO ESTA É A NOSSA PRIMEIRA ENTREVISTA, VAMOS COMEÇAR FALANDO SOBRE O HISTÓRICO DA COMPANHIA.

QUEM FUNDOU E QUAIS SÃO OS INTEGRANTES?

A=Eu fundei a Companhia Lumbra e, os integrantes, de colaboradores para um primeiro trabalho, passaram a ser integrantes. Então, eu formei uma equipe técnica para montar o primeiro espetáculo e a Companhia acabou virando dois integrantes, que eram... Que são hoje os sombristas deste espetáculo do nosso repertório.

QUEM SÃO ELES?

A= Alexandre e Flávio

EXISTEM FUNÇÕES DENTRO DA CIA E O QUE CADA UM FAZ?

A= Bom, só para concluir que existe o Roger e a Fabiana que também são integrantes. Funções na companhia, isso nesses 10 anos, depois de 5 anos de existência a gente descobriu as necessidades de divisão de tarefas, e com isso aí ia começando a aparecer algumas funções necessárias para o funcionamento dos nossos negócios. Mas no inicio, eu e o Flávio fazíamos tudo o que era necessário sem muita distinção, cada um ia intuitivamente fazendo o que sabia fazer e as coisas a partir daí iam acontecendo. Depois desses cinco anos de trabalho... Três anos de trabalho, a gente começou a investir em outras atividades além deste único espetáculo, começaram então a surgir necessidades administrativas dentro da companhia, desde esta formalização burocrática da companhia, como empresa, até a parte de atendimento, de produção pra resolver questões de cada evento que a gente participava, controle de gastos,

ai depois entrou a Fabiana que começou a fazer esta parte mais de secretaria, de administração, do financeiro e depois entrou o Róger como integrante no elenco. Então, há três anos eu tentei formalizar dentro da Companhia um funcionamento como se fosse uma empresa, uma empresa convencional onde a gente tem cargos, temos hierarquia, nós temos setores, nós temos atividades bem práticas e objetivas naquilo que o nosso mercado precisa. Isso não funcionou. Porque exige um pouco de maturidade e entendimento desse formato empresarial. Escreveu-se inclusive qual é a missão, quais são os princípios para se trabalhar bem dentro da Companhia. Eu escrevi tudo isso baseado na experiência do coletivo e sempre abria estas questões para que fossem somadas outras informações ali e todos nós criássemos esse sistema e esse conceito coletivo, mas o nosso coletivo não é tão forte assim, tão autogestionário a ponto de cada um somar mais informações. Então, como as informações eram somente minhas elas acabaram caducando, elas nunca foram usadas. A gente tem um organograma detalhado de como é o funcionamento da nossa companhia, mas nós não conseguimos preencher aquelas funções ali, por causa de falta de habilidade, falta de talento para aquilo ali, ou às vezes falta de vontade mesmo de investir numa carreira que te de um retorno. Então existem...já foram mapeadas todas as funções possíveis dentro da Companhia, mas os integrantes não conseguem ocupar essas funções. Ocupam algumas, em função do que nós estamos produzindo naquele momento.

LENDO A ENTREVISTA QUE TU FIZESTE COM A FERNANDA EU VI QUE TU DESCOBRISTE O TEATRO DE SOMBRAS COM O PROJETO AGENDA 21 MIRIM. É ISSO? COMO É QUE FOI ESTE PROCESSO DE MONTAGEM PRA TI? TU MANIPULAVAS AS SILHUETAS TAMBÉM? FOI DIFICIL COMEÇAR?

A= Esse processo foi muito interessante porque eu trabalhei com outros artistas que já tinham uma carreira mais consolidada do que eu no teatro de animação, que é o Mario de Valente e o Paulo Balardim e aí outros dois integrantes que fizeram parte deste projeto que foi a Márcia Nideu e o Rafael Laidin. Nós formamos um elenco para construir um espetáculo sob encomenda para este evento chamado Agenda 21 Mirim. Ninguém conhecia essa linguagem. Isso foi uma vantagem que nós tivemos para resolver as cenas, criar essas cenas e aprender a fazer Teatro de Sombras. O resultado foi muito interessante. A minha participação foi na confecção das figuras e na manipulação das figuras... na atuação. Dividiu-se muito bem esta parte da ficha técnica em função do pouco tempo que se tinha para produzir, da responsabilidade que era para atender esse cliente e dessa novidade, então não se tinha muito tempo, nem muita verba pra errar, pra ficar experimentando. Partimos de uma idéia bem simples de usar um único foco, de usar uma lâmpada comum, não pesquisamos muita coisa sobre iluminação, pegamos aquilo que conseguia definir um pouco melhor a sombra, dar nitidez para as cores também e a partir disso então a gente ensaiou este espetáculo, construímos muitas figuras, ensaiamos esse espetáculo num lugar que tinha... oito vezes... um espaço oito vezes menor do que o palco em que nós iríamos apresentar. Este também foi um aprendizado muito bom, porque depois foi totalmente diferente do que a gente imaginava e ainda eu assinei e confeccionei a cenografia deste espetáculo que não era só uma apresentação de teatro de sombra mas tinha uma direção de arte, de palco e nós usamos o maior palco, na época, que Porto Alegre tinha, que era o teatro da UFRGS, a reitoria da UFRGS. Então foi um trabalho arriscado para um primeiro e que ele foi um fracasso na sua realização. Não pela questão técnica e estética, que nós conseguimos resolver muito bem, mas muito em função do tipo de espetáculo para o tipo de público que estava freqüentando, que eram pré-adolescentes de escolas públicas, então eram 1500 espectadores desta faixa etária e dentro do evento ainda misturavam hip-hop, pagode, apresentações de grupos musicais, de grupos de dança, então nós ficamos um pouco deslocados no meio desta programação cultural deste evento. O

espetáculo ele não conseguiu chegar até o fim, muito em função de o público ter pedido isso, então a gente tinha um apresentador que conduzia este evento e ele resolveu então, pro bem do evento, terminar dez minutos antes. Era um espetáculo que tinha 30 minutos e a gente conseguiu fazer 22, 23 minutos. Foi uma grande frustração isso, porque demorou muito tempo, a gente virou muitas noites, foi uma experiência exaustiva para fazer essa história acontecer.

QUANTO TEMPO VOCÊS TIVERAM PARA FAZER O ESPETÁCULO?

A= Nós tivemos dois meses e meio. Pra quem nunca tinha feito é pouquíssimo tempo. Levando em conta que nós tínhamos que fazer a cenografia, na verdade era uma produção de alto nível para um público totalmente diferente do interesse daquilo que a gente estava montando. E o tema era muito interessante. Como o *Agenda 21 Mirim* é um projeto de meio ambiente, da relação com as pessoas da cidade com o seu ambiente urbano também, nós montamos um trabalho que tratava da criação do mundo, da cidade, da poluição na cidade e da cidade sustentável. Então tinham imagens muito interessantes assim com referências... Dentro do cotidiano desse jovem que a gente queria atender, muito interessante... Todas elas articuladas. Por isso que a gente trabalhava entre cinco manipuladores. Era para poder dar conta de entrar e sair todas essas figuras, eram mais ou menos umas duzentas figuras.

ERAM FIGURAS MÉDIAS, PEQUENAS?

A= de todos os tamanhos, a tela era muito grande. Ela tinha mais ou menos uns 10mx6m, também era uma tela grande para quem estava aprendendo a fazer e pra quem ensaiou num espaço de mais ou menos 3mx4m, uma tela de 3mx4m.

É... BEM DIFERENTE!

A= Mas essa frustração, eu tenho certeza que foi a mola propulsora para eu ter vontade de fazer novas experiências. Tentar descobrir outra forma de fazer e foi aí que surgiu o meu primeiro projeto que fiz e que dirigi e que teve um sucesso, tem até hoje um sucesso grande.

QUE É O *SACY*.

A= Que é o *Sacy*.

E TU TENS ARTISTAS QUE ADMIRAS DENTRO DA ÁREA DE SOMBRAS?

A= Dentro da área de sombras eu não diria que tenho artistas que eu admiro, eu tenho muito mais referências estéticas de outras artes que fazem parte do imaginário das sombras, até mesmo intelectuais que não são artistas, mas que são pensadores, que falam sobre, Jung é uma pessoa que eu acho interessantíssima e já li livros que são intimamente ligados com esta arte do teatro de sombras, cineastas que eu gosto muito, artistas da década de 70 que foram precursores no cinema de animação, então assim... No teatro de sombras eu não tenho nenhuma grande obra que me inspire mais do que esse mundo genérico, esse universo genérico desses conhecimentos que fazem parte pra mim no teatro de sombras. Acho que todos esses conhecimentos são muito transversais, então ter um ídolo ou ter um ícone no teatro de sombras eu acho que não é uma coisa muito saudável pra quem quer se aprofundar mais.

E ESSES ARTISTAS QUE TU FALASTE QUAIS SÃO, ALÉM DO JUNG?

A= Olha eu gosto muito do Pollock como pintor, muito mais pelo processo que ele desenvolveu não pela arte abstrata que ele faz porque eu não uso tanto isso, mas pela descoberta de como fazer uma coisa que muitos já faziam e que ele descobre um detalhe naquilo ali que muda completamente o jeito de ver uma obra abstrata. No cinema, o Eisenstein eu acho muito interessante, mesmo não gostando dos filmes dele eu acho que esse marco que ele tem... no processo de fazer cinema eu acho muito interessante, a Lotte Reininger, que é aquela alemã que trabalhou com teatro de animação nos anos 50, eu acho fabuloso aquilo ali, que é uma grande aula sobre como articular figura, de como ter uma estética desenvolvida, e como articular uma narrativa dentro de uma história que só usa o preto e o branco. Na fotografia eu gosto muito do Henri Cartie, que é um francês que retratou cenas do cotidiano, onde ele trabalha muito com a perspectiva e com o movimento na fotografia, então assim... Dá pra fazer uma lista enorme, mas geralmente estes artistas, estes pensadores... O Platão é um que eu acho incrível o Mito da Caverna de Platão pra se inspirar e por aí vai... O próprio Simões Lopes Neto ele usa uma linguagem do imaginário na literatura que é muito inspiradora, onde ele fala da luz, da forma que a luz age dentro da narrativa, dentro da ambientação do conto dele, faz com que a gente consiga imaginar de uma maneira cenográfica o que está acontecendo na história que ele conta. São artistas que estão ligados diretamente a esta arte e eu acho isso melhor. Quanto mais relações a gente encontrar com o teatro de sombras e quanto mais distante estiver do teatro de sombras mais a gente renova e torna original o trabalho criativo nesta linguagem.

TU FALASTE QUE VISTE O ESPETÁCULO DO GIOCO VITA, DAS LACÔNICAS. TU VES ALGUMA SEMELHANÇA COM O TRABALHO DELES E DE VOCÊS? COMO VOCÊ VÊ SE FOSSE RELACIONAR?

A=Eu vejo comparativamente ao que eu tenho visto de produções atuais no Brasil, eu vejo que nos somos bem mais parecidos com esta arte feita na Europa do que com os outros artistas brasileiros que estão se atrevendo nesta área. Eu não sei se isso tem a ver com o processo que estes artistas brasileiros têm que às vezes é muito tímido, às vezes não visa grandes públicos, ou não tem subsídio de verba pública para usar para produzir os seus trabalhos, às vezes tem um orçamento muito pequeno, ficam trabalhos pequenos também. E comparando com o teatro de sombras tradicional do oriente, por nós sermos uma Companhia que trabalha com uma linguagem moderna, contemporânea, nós também ficamos muito parecidos com estes europeus. Mas eu desconheço até que ponto esta semelhança aparece, acho que é muito em função de a gente ter uma iluminação eficiente aliada a uma narrativa com força dramática e com o uso da linguagem audiovisual como um todo, como uma desconstrução de teatro de sombras tradicional, então no momento em que a gente abandona esta idéia de que o pano deve esconder as coisas e a gente passa a ter um pano como simplesmente mais um acessório de comunicação, nós estamos dando de novo uma arejada neste conceito de teatro de sombras e despertando no público um novo interesse sobre esta linguagem que o teatro oriental datou demais, ele engessou o conceito, então assim quando se fala teatro de sombras parece que são chineses mexendo com as mãos e fazendo bichinhos e isso aí é uma coisa que qualquer um quer fugir disso ou de uma silhueta com varetinhas que movem braços vai trabalhar um conceito mais moderno, vai reconstruir o teatro de sombras, destruindo aquele teatro tradicional e reconstruindo o conceito. Acho que isso é fundamental, acho que é isso que aproxima o trabalho que eu venho dirigindo na Companhia com estas Companhias de grande desenvoltura na Europa.

VAMOS AGORA FALAR UM POUQUINHO DA SILHUETA. EXISTE DIFERENÇA EM TRABALHAR COM A SILHUETA BONECO E EM TRABALHAR COM O PRÓPRIO CORPO COMO SILHUETA?

A=É a gente pode... Eu escrevi um grande capitulo do meu livro agora na praia sobre a silhueta. Quanto mais eu escrevo mais eu me dou conta que tem muita coisa para entender sobre isso aí. A gente pode chamar de silhueta tudo o que é um contorno, não necessariamente o corpo ou uma figura. Então, existem contornos realistas que o corpo faz parte dessa... Categoria vamos dizer que são muito mais objetos, aí eu chamo o corpo também de um objeto do que esta silhueta criada, esse figuratismo que a gente faz de ter uma idéia e retratar ela através de uma criação desenhada, idealizada que também pode ser um corpo e também pode ser realista. É muito difícil falar de uma silhueta puramente, ah uma silhueta é uma figura. Eu vou usar uma palavra que tu usaste que é o boneco e o corpo, eu também incluo o objeto que não é nem uma coisa nem outra. E também incluo a luz, que a luz também pode ser uma silhueta, ela não precisa ser uma silhueta negra, ela pode ser uma silhueta de luz, pode ser um negativo dela mesma. Então assim, é um entendimento amplo e que eu não sei direito ainda quais são os desdobramentos que isso tem. Hoje a gente está descobrindo a linguagem do vídeo, a linguagem digital e a silhueta digital também, que é uma outra concepção de silhueta que ainda pode ser sombra mas já não é mais aquela sombra que a gente conhece. Isso é muito vasto. Mas eu diria o seguinte: que o corpo, ele é a referência básica para a gente entender como funciona a silhueta boneco. Se a gente for trabalhar com a silhueta boneco antes de dominar a silhueta do corpo nós vamos cair numa linguagem um tanto brincalhona ou despretensiosa, é como a marionete e o corpo, é como a luva e o corpo. No momento em que a gente faz uma manipulação requintada de uma marionete, ninguém se preocupa se ela... quantos fios ela tem, quantas pessoas estão manipulando, todos vão se deter naquele movimento, naquele gesto, naquela informação que a marionete está dando. Com a sombra é a mesma coisa, muita gente acha que quando começa a trabalhar o ator como gerador de uma sombra corporal acredita que o corpo da gente controla a sombra, esse é o primeiro raciocínio que se tem. No momento que tu vais te desprendendo, e demora um pouco para tu te desprenderes desta idéia, a gente vai percebendo que na verdade a sombra é a que vai manipular o nosso corpo para nós conseguirmos aquilo que a gente está fazendo que é sombra. Então, enquanto o ator que vem com seus vícios de palco acredita que está fazendo teatro ele não vai conseguir fazer teatro de sombras, mas quando ele deixa o teatro e tudo o que ele sabe do teatro de lado e ele começa a usar a sombra ele começa a fazer teatro de sombras. Tem que ter uma inversão de valores e é um processo que nas oficinas a gente descobre, que quanto mais força tu fazes para querer dominar a sombra mais difícil é, mais demorado fica. Tu consegues, tu vais conseguir descobrir aquilo ali, mas vai ser um processo doloroso. Tu vais te perguntar muitas vezes, mas por que é que a sombra não faz o que o meu corpo está mandando? E na verdade não existe este mando, tu te deixas a sombra mandar. Às vezes as pessoas falam, tu és um mestre das sombras. Eu acredito que eu sou mais um discípulo das sombras do um mestre, mesmo eu ensinando, mesmo contando do meu processo, mesmo tendo uma experiência longa, eu acredito que eu sou um servo de uma sombra que pode ser a minha própria. Então me parece que a sombra corporal ela anda por este caminho do próprio autoconhecimento. Quem está muito formatado no seu ego, na sua super capacidade não consegue ver a capacidade da sombra, vai achar que ela é uma coisa um pouco menor e na verdade ela tem poderes muito maiores do que a gente imagina e aí é onde estão os segredos e os mistérios disso aí. E com a silhueta é a mesma coisa, a silhueta nada mais é do que a mesma coisa só que representado pela imaginação de quem cria. A gente pode fazer truques mais interessantes, a gente pode multiplicar, a gente pode criar personagens, imitar figuras, fazer cenários e tem todo esse universo simbólico da imagem como figurativa mesmo, que está muito mais na criatividade do uso da imagem criada do que

propriamente do uso do corpo, da expressividade do corpo, do simbolismo que o corpo tem. O simbólico da sombra corporal e o simbólico da sombra boneco, da silhueta boneco partem de pontos completamente diferentes. A silhueta do corpo tem muito mais a ver com a nossa psicologia, com o nosso inconsciente, com o simbólico de um jeito mais puro, dos nossos antepassados, uma coisa mais primitiva e a silhueta boneco têm muito mais a ver com uma estética artística, com um estilo de linha, com uma composição, com o peso, com o grafismo, com a fotografia, com a pintura, com o cinema.

MAS ASSIM, PARA TRABALHAR COM A SOMBRA, TU FALASTE QUE TEM QUE PENSAR QUE A SOMBRA AGE POR SI, NO CASO, MAS COMO ESTA PESSOA QUE COMEÇA A TRABALHAR COM A SOMBRA CONSEGUE PERCEBER ISSO? QUE MANEIRA TEM DE SE TRABALHAR? PORQUE TU TENS QUE TER UMA CONSCIENCIA DO CORPO PARA CONSEGUIR TRABALHAR OU NÃO?

A= Eu diria que não existe uma ordem definida do que tu percebes primeiro. Se tu tens uma consciência do corpo ou uma consciência do espaço, ou se tu tens uma consciência dos elementos básicos, tu não precisas ter uma expressão corporal maravilhosa para te expressar com teatro de sombras, não é como a dança, a gente por observação pode entender tudo sobre teatro de sombras assim como a gente pode praticar muito e não conseguir entender nada. Cada um tem um processo que desencadeia dentro de si que vai pegando estas informações na sua ordem, no seu histórico, na sua bagagem formativa e a partir disso aí, essa pessoa vai descobrindo como que funciona isso. Tem algumas pessoas que são extremamente lentas, pesadas e desengonçadas que fazem cenas maravilhosas porque elas entendem qual é princípio básico de se afastar de um foco, de se aproximar da tela, de criar atenção dramática, de não revelar as coisas tudo de uma vez só, de criar expectativa ou seja domina uma dramaturgia muito difícil e não tem uma expressividade corporal, um domínio ou um preparo que tenha assim uma consciência corporal maravilhosa.

AÍ ENTRA A PERCEPÇÃO DA PESSOA COM O TODO?

A= É do próprio efeito que ela consegue causar no público. Porque não adianta, sempre vai ter esse público dando um retorno se aquilo funciona ou não funciona. É muito difícil a gente trabalhar solitariamente num laboratório fazendo jogos, exercícios se aprofundando e sair daquele lugar ali isolado e chegar num teatro e ter uma coisa maravilhosa. É muito difícil isso acontecer. Tu sempre vai passar por um processo de provação, que é a reação de um outro que vai te dizer: adorei, ou não entendi nada, ou está muito bom mas não é o que eu gosto, eu faria assim, etc., etc. E da mesma forma, muitas vezes a gente tem pessoas talhadas para expressão corporal que são bailarinos sofisticados, com uma experiência incrível que ficam dançando no espaço da sombra e isso pode ser interessante, mas não é teatro de sombras, é uma sombra de um bailarino.

UMA IMAGEM?

A= Uma imagem, alguns leigos podem dizer isso é teatro de sombras. Fazer mímicas em sombras também não é teatro de sombras, tu podes usar o recurso da mímica para tentar simbolizar algo que seja importante naquilo que tu estás dizendo, mas mímica é mímica e teatro de sombras é teatro de sombras, ou seja, se tu tirares a tela e fizeres um show de mímica vai ser muito mais interessante do que tu fazeres isso em sombra. Existe um espaço onde a linguagem determina quais são as necessidades que tem e é por isso que a gente tem que estar a serviço do teatro de sombras. A linguagem vai usar o teu corpo em função daquilo que tu queres contar. No caso o meu trabalho de direção e de criação artística vai muito de encontro

à distorção, a reconstrução da forma, a desconstrução da composição cênica do teatro de sombras. Parte da minha dramaturgia se utiliza de uma coisa que é deixar incompleto ou fragmentar para colar tudo depois e o público poder ter uma reação de alegria por ver algo concretizado, e não simplesmente ficar contando algo ou entregar tudo de uma vez só, mas trabalhar, saber que a dramaturgia, a intensidade de uma fonte luminosa é dramaturgia, ela tem uma informação, saber que uma sombra borrada ou uma bem definida também é uma informação que difere uma da outra. Isso faz com que a gente consiga falar com o teatro de sombras e se expressar e falar o que é aquilo que a gente sente, que é o mais difícil. Muitas pessoas que vêm aprender um pouco sobre o nosso processo e vem se experimentar como artistas no teatro de sombras se apavoram com essa coisa de eu não consigo falar o que eu quero. E esse resultado, ele vem em doses muito homeopáticas. A gente trabalha por muito tempo para ver alguns poucos segundos de uma frase clara que tem a ver com aquilo que a gente pensa. Demora a se chegar: eu penso isso, eu faço esse teatro e eu consigo comunicar ao outro, não a mim mesmo, porque muitas vezes a gente está fazendo coisas que só a gente gosta. Aí já é um processo mais terapêutico, que é onde eu e a Fabiana trabalhamos que esta questão da arte terapia que não tem este compromisso de contar alguma coisa ou narrar alguma coisa, ou definir alguma informação ou ser objetivo ou trabalhar a dramaturgia. O teatro de sombras pode ser terapêutico, pode ser abstrato, pode ser muitas coisas, mas o mercado não aceita muito isso aí, a não ser que tu tenhas um conceito muito claro de se utilizar destas coisas em doses muito bem medidas e isso nada mais é do que dramaturgia. Então a gente sempre cai nessa palavra aí.

NA DRAMATURGIA.

A= Na dramaturgia. Todo mundo que vai falar, seja com uma figura em boneco ou com o corpo, e quer se expressar com isso em teatro de sombras vai ter que amargar essa salinha chamada dramaturgia.

EM ENTREVISTA DADA A GRADUANDA FERNANDA SOUSA EM 2006, TU DISSESTE QUE NÃO ADIANTA SER TECNICAMENTE MUITO BOM NO TEATRO DE SOMBRAS E NÃO TER UM TRABALHO DE ATOR CONDIZENTE. VOCÊS MESCLAM O TRABALHO Do ATOR COM O TRABALHO NAS SOMBRAS. QUAL É A DIFERENÇA QUE EXISTE? VOCÊ PENSA ASSIM AINDA?

A= Eu acho que isso é um grande paradigma do teatro de animação como um todo. Eu já ouvi atores muito bons dizendo que quem não é ator não faz um bom teatro de animação, mas eu já vi espetáculos muito bons de teatro de animação com atores péssimos e os espetáculos são muito bons. Uma coisa não inviabiliza a outra. O que eu acho que é mais importante é que a gente tem que entender todo o processo. Tecnicamente bom no teatro de sombras é entender os conceitos básicos da atuação: da interpretação, da improvisação, da construção de um personagem, da caracterização de um personagem, do uso da voz, do peso que a palavra tem na atuação, na interpretação. Quem desconhece isso ou ignora isso vai ter uma manipulação de figura mal feita. E isso eu vejo dentro da minha Cia, com meu elenco, desde vícios que acreditam que aquilo ali é uma boa interpretação e no teatro de sombras não é. Revela-se muito rápido o que funciona e o que não funciona. Meus colegas, alguns tem movimentos parasitas. Eles querem ter uma presença forte em cena, ter um status em cena e na verdade afunda toda a cena porque aquele ego deles fica se sobrepondo ao conjunto, à composição. Existe isso. Assim como outros não têm capacidade de improvisar e são tecnicamente trabalhados, ensaiados, treinados, mas no momento que tem qualquer problema em cena, não tem capacidade de ter uma leitura rápida do que está acontecendo, tomar decisão certa e recuperar o seu tônus em cena e fazer com que o espetáculo continue. Ou seja, eles se perdem,

o espetáculo cai e alguém tem que vir socorrer. Até que o cara pegue ar de novo, fôlego, ele se concentra e vai, ou seja, a capacidade de improvisação. Isso nada mais é do que um trabalho de ator.

TEM ESTA IMPORTÂNCIA DO TRABALHO DE ATOR.

A= E é um trabalho técnico, o trabalho de ator deve ser técnico, não precisa ser um virtuose, não precisa ser um bailarino, mas tem que ter um conhecimento técnico no máximo de coisas possíveis e se desenvolver nisso aí. Quando tu começas a juntar isso, a própria cena enquanto tu estás em cena ela te mostra o que tu vais precisar mais para aquele determinado momento. Se tu precisas de mais fôlego, tu vais ter que ter um trabalho pulmonar de respiração que seja condizente com aquilo. Se precisar de mais frieza, mais concentração, tu vais ter que ter um trabalho de relaxamento melhor, teu corpo não vai poder ficar tenso naquele momento ali, senão tu não agüentas fazer a cena por muito tempo. Se tu vais fazer uma manipulação, por exemplo...como nosso elenco é basicamente todo masculino, quanto tu vais fazer uma manipulação de uma figura feminina, um boneco em sombra, feminino, tu tens que ter toda uma delicadeza para simular pro público a feminilidade naquilo ali. E isso é um trabalho de ator também. Tu não vais buscar em outro lugar, tu tens que pelo menos criar um personagem que seja muito carregado com a energia feminina. Os nossos trabalhos de repertório nos mostram estas necessidades, que são completamente diferente daquilo que muitos pregam, que tem que ser um excelente ator, que tem que ser um bailarino com um corpo super preparado. Não, não precisa ser tudo isso., mas tu tens que ter um pouco de cada uma dessas coisas. Às vezes a interpretação nas sombras tem muito a ver com interpretação de novela, de TV, onde é o gesto mínimo, não é uma coisa teatro de rua, a gente tem que usar todos os recursos.

NO ESPETÁCULO *SACI PERERÊ* VOCÊS S TIVERAM A DIREÇÃO DE ATORES DE CAMILO DE LÉLIS, ESTÁ NA FICHA TÉCNICA.

A= A gente teve uma tentativa.

QUEM É? E COMO FOI O TRABALHO FEITO COM VOCÊS?

A=Na verdade não houve este trabalho de direção de ator. Como foi um projeto idealizado para ganhar um financiamento, se usou o nome do Camilo de Lélis, que é um grande diretor de Porto Alegre, para colaborar no primeiro trabalho que eu estaria fazendo a direção. Como eu não tinha direito a noção de qual era o trabalho que ia ser montado. Como eu disse: o *Sacy* foi concebido para ser com atores, objetos e sombra, então na medida em que este trabalho foi se delineando e foi saindo o ator convencional e os objetos a participação do Camilo na direção de ator também foi caindo. E como a sombra era uma linguagem nova para ele quando eu mostrei as cenas pra ele, ele disse assim: não precisa fazer nada, eu nunca vi nada igual, está muito bom, eu acho que é isso aí. Eu já tentei trabalhar outras vezes com o Camilo e aconteceram as mesmas coisas. De colocar ele na ficha técnica como um assessor e na hora não se precisou de assessor porque as coisas se construíram de uma forma muito sólida e firme que quando eu mostrei para este meu assessor cênico ele disse: eu não tenho o que falar.

E TEVE TAMBÉM O MÁRIO DE BALUNT E PAULO BALARDIM. ACONTECEU A ASSESSORIA DA MANIPULAÇÃO?

A= Não aconteceram também. Eu tive algumas conversas sobre a nossa experiência anterior com o teatro de sombras que a gente fez que foi aquele que eu comentei. E convidei-os para assistirem ensaios. Foi importante por causa disso, não pela assessoria na manipulação, mas

pelo retorno que eu tive de colegas de trabalho que tiveram a primeira experiência junto comigo e que viram o primeiro trabalho sendo realizado por mim.

E AGORA DEPOIS DESSES 10 ANOS TRABALHANDO COM TEATRO DE SOMBRAS, QUAIS AS MUDANÇAS QUE VOCÊ CONSIDERA IMPORTANTES NO TEU TRABALHO COMO MANIPULADOR, COMO ATOR E COMO ATOR-MANIPULADOR? EXISTEM DIFERENÇAS ENTRE OS TRÊS?

A= Existem diferenças. Que é o que eu estava falando anteriormente sobre esta questão do ator, da capacidade de atuação no teatro de sombras. Eu sempre fui um ator mediano principalmente porque a minha atuação está muito mais ligada com o impacto do que com a interpretação. Sou um ator muito mais performático do que um ator dramático. Cômico então nem se fala - as experiências que eu tive com o teatro cômico foram porque eu escrevi roteiros para empresas onde eu achei muito mais fácil eu interpretar aquele personagem por uma questão de comodidade e a partir disso ter este trabalho desenvolvido. Mas eu jamais conseguiria fazer uma peça de Shakespeare, nunca quis isso, ou Tchecov, ou seja, lá o que for. A minha proposta também não é decorar textos. O trabalho de ator que eu sempre tive, ele foi moldado ao interesse que eu tenho. Eu vou interpretar bem os papéis que eu criar para eu interpretar. Eu não vou conseguir entrar num elenco, a convite de um diretor para eu atuar, primeiro porque acho que isso não vai acontecer porque eu não tenho um trabalho de ator forte voltado para isso e outra que não é o meu interesse. O meu interesse é essa ligação entre as artes plásticas viva, o cinema primitivo e como o ator pode se relacionar com isso, em que ponto o teatro favorece essa dinâmica dessas coisas. Eu criei esse termo "sombrista" justamente para eu me sentir confortável trabalhando. Eu não sou um ator e eu não sou um manipulador, eu sou um sombrista. E sombrista é um conceito que eu inventei para juntar todos os conhecimentos, que eu fui adquirindo, e que fazem este trabalho que eu realizo hoje ser o que ele é. Eu não me comparo, não comparo nem o meu trabalho com o dos outros e nem o que eu faço em cena ou como eu crio as minhas encenações com o que os outros fazem. Acho que esse processo que eu tenho é tão intenso e eu me aprofundo tanto quanto posso que eu consigo ter essa clareza de me sentir um sujeito diferente dentro deste gênero e acho que as pessoas também vêem as obras que eu faço algo diferente do resto. Enquanto isso estiver funcionando pro meu público, eu vou continuar investindo nessa teoria de que o sombrista é um artista completo e que domina o corpo em cena, a luz, as idéias do cinema, a composição da pintura, o desenho animado, o traço livre, a performance e tudo isso ao mesmo tempo na cena. Não existe primeiro eu vou fazer a parte de cinema, agora vou fazer a parte da luz. É uma coisa só.

NÃO EXISTEM REQUISITOS BÁSICOS E SIM O TODO?

A= Existe um entendimento muito amplo, transversal de todas essas coisas que podem estar associados a isso. E quase tudo pode estar associado, então se pegarmos uma experiência cientifica da física ótica, ela pode ser usada no teatro de sombras e pode dar um resultado fantástico. Assim como podemos pegar um princípio de aberração cinematográfica que nenhum diretor quer ter, e tu podes usar isso como a parte dramática do teu espetáculo e pode dar um efeito fantástico também. Assim como a gente pode pegar e desconstruir as teorias básicas da pintura clássica, isso também nos dá resultados interessantes. Então, não existe uma limitação. A limitação é do próprio artista, da sua preguiça, da sua disciplina. Quanto mais tu te envolves com estas diferentes possibilidades, mais atento tu estás a isso, mais tu observas a natureza, muito mais possibilidades tu tens de fazer coisas originais. E é isso que o público quer, ele não quer historinhas fáceis ou historinhas difíceis. Ele quer é ver uma coisa

surpreendente. E ele não quer ver simplesmente uma coisa surpreendente que perde a sua surpresa ele quer ver uma coisa surpreendente que se renove na frente dele. Isso é o objetivo do sombrista moderno que eu vejo hoje. É não ficar preso nem ao que foi feito há 3000 anos, mas entender que houve lá... um primitivo que pintou a sua mão numa parede de uma caverna usando a silhueta da sua mão. Também tenho este ícone lá do pré-histórico e a gente também deve entender que existe o fractal, o espaço virtual, a nanociência, a lâmpada de LED, o laser. Isso é uma coisa bacana de se mexer também...temos que ficar entre isso aí

FALANDO SOBRE ESTE CENÁRIO E ESPAÇO NO TEATRO DE SOMBRAS. NO TEATRO EM SI , A GENTE SEMPRE DISCUTE SOBRE, E HOJE EXISTEM MUITAS POSSIBILIDADES DE CENÁRIO E ESPAÇO TAMBÉM. A GENTE PODE FAZER EM QUALQUER LUGAR O TEATRO EM SI. TEATRO DE SOMBRAS É ASSIM TAMBÉM? O QUE É O ESPAÇO E O QUE É O CENARIO NO TEATRO DE SOMBRAS?

A= (pensativo) se a gente for pegar os teóricos, os criadores da cenografia italiana isso que a gente faz hoje não é cenografia, se a gente pegar o teatro clássico alemão, a gente não faz cenografia. Mas ao mesmo tempo se a gente for olhar através deste hibridismo na arte, esta mestiçagem que chamam, que hoje a gente tem teatro dentro de bienais das artes plásticas e tem artes plásticas dentro do palco. Não existe muita limitação para isso. Hoje a gente pode usar o Cristo Redentor como cenário e está tudo bem. É só alguém pendurar uma corda, descer de rapel e apontar um refletor que está feita a cenografia. Este artesão da cenografia é um conceito que o Brasil viveu e teve excelentes cenógrafos aqui, mas que hoje já caiu um pouco de moda isso, até porque hoje os espetáculos que têm grandes cenografias, eles têm produções incríveis para fazer com que isso aconteça. Mas têm grandes cenógrafos, belas cenografias e isso sempre vai ter o seu espaço. Mas na verdade o Brasil hoje não tem espaços pra isso, então o que o artista contemporâneo faz? Ele vai cavar um espaço para ele. E ele vai fazer a cenografia em função daquele espaço que ele encontrou, ou seja: qualquer um, na feira, no porão, no sótão, no terraço, na parede, na favela, na praia, dentro do circo. Então esta relação de cenografia ela já se descontraiu toda e se está buscando um conceito que consiga agrupar isso que eu acho muito difícil. Acho que nem precisa este tipo de esforço. No teatro de sombras como é uma coisa muito nova no Brasil, o espectador fica muito impressionado com o que o bom sombrista consegue fazer e que não é mais esta tela que fecha uma boca de cena e separa o ator-sombrista lá de trás do público que está na frente. O sombrista virtuose hoje ele já pensa numa cenografia diferente do decorativo, ele pensa numa cenografia utilitária. Porque hoje a gente não tem muito recurso para movimentar grandes cenários, grandes estruturas. A não ser na Europa, a Europa eu acho que ainda consegue ter esta facilidade porque tem um grande circuito de festivais de teatro onde tu consegues ser subsidiado e passar por muitos lugares ou ficar em cartaz por grandes e bons teatros que aqui no Brasil a gente não tem. Esse foi um princípio que norteou e que norteiam sempre a minha cenografia antes de fazer teatro de sombras. Que a cenografia sempre deveria ser um trabalho condizente com a dramaturgia, mas que ela fosse operacional, que fosse dinâmica, que tivesse um papel de uso em cena e não de decoração. Eu, pouquíssimas vezes fiz cenografias decorativas porque nunca me agradou. Sempre trabalhei com materiais menos nobres, produções mais baratas, que sejam úteis, que sejam fáceis de levar e que sejam fáceis de jogar fora, inclusive. Porque tem muitos espetáculos hoje que a vida útil dele é um ano, são duas temporadas, então porque tu vais gastar uma pequena fortuna num cenário que depois vai apodrecer dentro de um baú ou que vai virar uma fantasia de carnaval. Que ele vá fora e que se decomponha num lixão na rua ou alguma coisa assim, que tu recicles o que seja importante e o resto se desmanche. A minha cenografia no teatro de sombras desde o meu primeiro espetáculo que foi o *Sacy*, tirando esta primeira experiência coletiva. É uma cenografia que é

meramente utilitária, já recebeu indicações para ganhar prêmios, mas eu nunca soube ao certo se é o cenário projetado que eu faço ou se é a cenografia que sustenta a minha tela, que é esta cenografia utilitária.

A TELA TU CONSIDERAS O ESPAÇO OU CONSIDERAS CENOGRAFIA?

A= Pra mim não tem muita distinção. Se um pano estiver no chão, ela pode ser um espaço e ela ainda não é a cenografia como um todo, mas uma tela pode ser um tapete, pode ser uma cortina, pode ser um teto. Depende muito de qual é o uso e o que a dramaturgia pede pra isso. A tela é meramente mais uma ferramenta. Uma tela e um martelo é a mesma coisa, só que uma serve para uma coisa e a outra serve para outra. Ninguém vai pregar um prego com uma tela e ninguém vai projetar sombras em um martelo. Isso que eu falo do conhecimento, do uso que tu podes fazer. Mas a gente pode fazer uma cena de um martelo pregando uma tela. Vai muito de como a gente faz com que estas informações, coisa, objetos se entrelacem dentro do trabalho que estamos fazendo. A Cia já tem telas esféricas que são coisas esquisitas de se usar e que até hoje a gente não dominou direito esta idéia em função de ser uma experiência e de ser uma experiência dura mesmo porque telas esféricas são coisas difíceis para nós humanos, limitados com este corpo. Na verdade para se usar telas esféricas deveríamos ter mais uns quatro ou cinco braços, três ou quatro olhos. Mas, como somos limitados, a gente faz uso e vai aprendendo a lidar com isso. Criam-se ferramentas que são ilusórias e, que criam as dificuldades para a gente. Mas o espaço e a cenografia são coisas ainda para serem descobertas no teatro de sombras.

AUDIO 2

DRAMATURGIA: PELO QUE A GENTE CONVERSOU A DRAMATURGIA DO LUMBRA VEM DAS IMAGENS, COMO É ESTE TRABALHO SURGINDO DAS IMAGENS?

A= Acho que o ponto inicial da dramaturgia não é nem... Claro que são imagens, mas são imagens que precisam se transformar. O processo que eu uso é de escrever sobre imagens, desenhar sobre as imagens e a partir disso começar a ter um universo do tema que se vai explorar. Tanto pode partir de um texto como uma imagem pode gerar um texto. Essa mistura dentro do processo é que faz com que se acumule muito material para servir como referência. Então primeiro se faz um grande apanhado no qual vai se apresentando isso de uma forma mais aberta possível e criando relações metafóricas, subjetivas e esse material levantado vai começar a ser limpo e organizado dentro de um espetáculo, ou de uma performance ou de uma cena. Geralmente a quantidade de informações que se reúne dá a possibilidade de se criar mais e mais material. Quanto mais material colhido, pensado e processado nestas relações, nestas referências ou nessas comparações, mais argumentos a gente tem para criar a cena de um espetáculo ou fragmentos de uma cena e assim por diante. Primeiro se faz um levantamento e esse material todo é organizado de uma forma a apresentar, primeiro para a equipe técnica envolvida e a partir deste trabalho com a equipe técnica se faz uma apresentação para o público que é o espetáculo propriamente dito.

NA ENTREVISTA COM A FERNADA EU LI QUE TU DISSESTE QUE A PALAVRA É UMA NECESSIDADE QUE O PÚBLICO TEM DA DESCRIÇÃO DO QUE ESTÁ SENDO NARRADO. TU AINDA ACHAS QUE ISSO É IMPORTANTE, QUE A PALAVRA É IMPORTANTE PARA O PÚBLICO?

A= Isso é um teoria que eu tenho colocado em prática e que eu percebo isso no nosso espetáculo *A Salamanca do Jarau* no qual a palavra tem mais força do que nos nossos trabalhos anteriores, mas ele é baseado numa obra literária que é uma obra completa, é uma obra muito preciosa para não se levar em conta a palavra. Se eu não colocasse esse peso que a palavra tem neste espetáculo, eu teria um trabalho um pouco mais subjetivo, digamos que eu perderia muito da literatura deste autor. Depende de cada caso. No caso do *Sacy*, a palavra esta dentro da canção, tem alguns momentos em que ela tem um papel místico dentro da obra, que tem esta valorização do mágico, da palavra mágica, mas quando ela não tem esta característica ela tem um lado bem humorado, ou de suspense que cria essa ambientação. A palavra cria a ambientação para a cena acontecer. A meu ver a palavra chega sempre por último, antes dela vem todo o resto. A gente tem que ter estas palavras catalogadas, alinhadas, preparadas para serem usadas, mas se a gente não precisar usá-las o público acha melhor e o meu trabalho como diretor também eu acho que sai ganhando. O nosso texto, ele sempre tenta ser muito conciso, quando eu crio o texto para serem ditos em cena são sempre muito concisos, muito apontando uma direção, não tanto explicando um cena, mas mais apontando uma possibilidade de reflexão do espectador enquanto a cena está acontecendo.

E PORQUE A ESCOLHA DESTA NARRAÇÃO SER GRAVADA. POR EXEMPLO NA SALAMANCA DO JARAU ELA É BASICAMENTE TODA GRAVADA, TEM ALGUMAS INTERAÇÕES MAS A MAIORIA É GRAVADA. A NARRAÇÃO É BEM DIZER COMPLETA DA LENDA. POR QUE ESTA ESCOLHA?

A= A gente fez poucas experiências até hoje com o ator dando textos em cena. O que acontece? Essa experiência com a trilha sonora é muito importante. A gente nenhuma vez em espetáculos do nosso repertório usou a trilha sonora feita ao vivo, mas a gente sempre presa o audiovisual do nosso trabalho, a imagem, a trilha ou o som, a palavra que é ouvida como significado literário ou como uma informação concreta. Para a gente conseguir articular esses elementos dentro da nossa dramaturgia, a nossa presença de ator no teatro de sombras começa a ficar mais forte, então para isso não se sobrepor à linguagem audiovisual, a imagem conectada com a música tem mais importância do que a palavra, e a palavra tem menos importância sendo dita pelo ator porque o ator vai ter que dispender uma outra energia, um outro foco, vai ter que ter uma outra relação com o espaço, outro fôlego e como a gente está muitas vezes separados por uma tela a gente pode ter alguns problemas técnicos e como hoje a Companhia atende públicos que vão desde espaços para 50 espectadores até 1000 espectadores, nós não temos interesse em amplificar a voz deste ator, já que ela é pouco usada e que não faz muito sentido para o nosso trabalho ter que vir de dentro do ator isso, a gravação é um jeito mais cômodo, mais confortável e dá uma precisão muito maior na mecânica do espetáculo. Não que a gente dependa disso, mas como tem uma importância bem menor ela pode entrar como parte de uma montagem de uma trilha, e o público aceita bem. A gente garante que teremos uma qualidade sonora muito boa, diferente de ter microfones pendurados, cabos ou ter que estar projetando a voz. Os teatros de sombras que fizemos hoje prezam por uma dinâmica visual muito ágil e muita precisa, a vocalização dentro da cena nos toma muita energia.

NA ENTREVISTA COM A FERNANDA TU FALASTE TAMBEM EM ORGANIZAÇÃO MECÂNICA DO ESPETÁCULO, ESTA ORGANIZAÇÃO MECANICA SERIA ISSO: O TRABALHO COM O TODO, COM A ILUMINAÇÃO, COM O ATOR EM CENA BUSCANDO A SILHUETA, COLOCANDO O SEU CORPO, SERIA ISSO? SE TORNAR

ORGANICO ESTAS MOVIMENTAÇÕES? E COMO NÃO ENTRA A VOZ, ENTRA MENOS O ATOR...

A= Esse conceito de deixar um espetáculo orgânico é um pouco complicado de falar. Eu como diretor de cena, como encenador eu vejo que este orgânico acontece na medida em que a gente vai diminuindo o esforço para fazer o espetáculo, em que a gente tem controle sobre a reação do público e sobre esses fatores que como o teatro é uma coisa viva e feito ao vivo não se tem muita idéia do que vai acontecer, mas se a gente tem a capacidade de improvisar ele já por si só é orgânico. Até se chegar neste ponto ele é muito mecânico, ele é muito técnico. Por exemplo, tem momentos de nossos espetáculos que a gente esta sem fazê-lo por muito tempo ou está um lugar que a gente não teve como ensaiar o espetáculo tecnicamente, a gente procura sempre fazer o espetáculo técnico e não o espetáculo orgânico. A gente como sombrista não tem esta tranqüilidade, bem pelo contrario, a gente cria uma tensão para se ter uma atenção maior e a mecânica poder funcionar e a gente fazer com que aquela apresentação tenha um alto nível de qualidade, tenha um alto nível de ensaio para a equipe e que o próximo seja mais orgânico e assim sucessivamente. Hoje manter um repertório de espetáculos, existe esta dificuldade, a gente sempre tem que estar com esta mecânica bem resolvida para se chegar nesta sensação de orgânico, que é meramente sensação, porque se ficou orgânico a ponto de a gente estar totalmente relaxado teremos algum problema aí, ou o espetáculo vai ter um rendimento que vai parar ali, sempre que isso acontece e a gente chega num ponto onde o espetáculo está super orgânico, a mecânica esta fluida é o momento de colocar uma cena nova, é um momento de enxertar uma cena que não existe PARA DAR ESTA CERTA TENSÃO para sempre criar este atrito ali que a gente sempre fique num estado vigília constante. Essa é uma dificuldade que o sombrista tem também, de não questionar o que eles estão fazendo. Às vezes começa a se tornar tão orgânico que passa a ser mecânico demais. Eu sempre faço assim, passa a ser normal e aquilo começa a mudar de certa forma, e aquele "sempre faço assim" já é outra coisa, e se tu não estiveres atento passa a ser uma verdade e começamos a perder a qualidade artística nesta tensão dramática em que o ator tem que ter.

NO ESPETÁCULO SALAMANCA DO JARAU EU TIVE A OPORTUNIDADE DE ASSISTIR NA FRENTE E ATRÁS. TEM O MOMENTO EM QUE O FRADE DÁ AQUELE GRITO, QUE QUANDO EU ESTAVA NA FRENTE DA TELA EU NÃO SENTI ESTA ORGANICIDADE DO QUE VINHA DA SOMBRA, QUANDO EU ESTAVA ATRÁS DA TELA ASSISTINDO VOCÊS MANIPULAREM E FAZEREM TODA A PARTE DA SOMBRA TRÁS, EU CONSEGUI VIZUALIZAR ISSO NO ATOR. EXISTE UM TEMPO DE DIFERENÇA DENTRO DO TEATRO DE SOMBRAS QUANDO VOCÊ PASSA PARA O PÚBLICO E QUANDO VOCÊ FAZ A SOMBRA, VOCÊ PROJETA A SOMBRA E VOCÊ VÊ, COMO É ESTE TEMPO? TU CONSEGUIRIAS ME EXPLICAR?

O tempo de um lado ou de outro?

É O TEMPO QUE O ATOR, NO CASO, TEM QUE TER PARA PASSAR AQUELA ORGANICIDADE PARA O PÚBLICO DO OUTRO LADO. POR QUE ASSIM, O ATOR ESTA FAZENDO, COMO TU FALASTE TEM QUE SENTIR A SOMBRA...TU SENTINDO A SOMBRA É UMA COISA, AGORA A TUA VOZ, QUANTO TU ÉS ATOR, TU PROJETA DIRETAMENTE PARA O PÚBLICO, ESSA RESSONÂNCIA VAI DIRETAMENTE PARA O PÚBLICO. QUANDO VOCÊ PROJETA COMO ATOR E TU TENS UMA SOMBRA E ESSA SOMBRA QUE TEM QUE PROJETAR ESSA RESSONÂNCIA PARA O PÚBLICO, EXISTE UMA DIFERENÇA GRANDE DE TEMPO OU É A MESMA QUE A DO A ATOR

Eu não diria de tempo, eu acho que tem mais a ver com intensidade. Algumas pessoas já nos falaram com relação a esse tipo de uso que a gente faz do ruído produzido pelo ator em cena ao vivo dentro deste conceito da trilha gravada, das locuções gravadas. Eu acho arriscado fazer isso, por isso a gente usa tão pouco, tão medido.

TEM UM MOMENTO QUE É A BRUXA, A FEITICEIRA NÉ? Aham QUE A GENTE PERCEBE MUITO BEM QUE EXISTE AQUELA FEITICEIRA ALI E ESSA TRANSMISSÃO DESTE RUIDO ESTÁ NAQUELA SOMBRA. AGORA O MOMENTO EM QUE ENTRA O FRADE, POR EXEMPLO, ELA FICA DISTANCIADA. EU NÃO SEI SE É PORQUE DE REPENTE ELE SE DISTANCIA DA TELA PARA FAZER A SOMBRA E ACABA SENDO...TERIA QUE SER A INTENSIDADE DESTE RUIDO MUITO MAIOR...

Tu dizes a cena da velha que ela está dentro na bolha, naquela cena caverna? ISSO, ELA ESTÁ PRÓXIMA A TELA CERTO, ELA ESTÁ ALI, É NÍTIDO, PERFEITO. AGORA QUANDO ENTRA O FRADE QUE ELE SE AFASTA, ATE PRA FICAR MAIOR A SOMBRA, PARECE QUE PERDE, PARECE QUE NÃO VEM DA SOMBRA E SIM DE LÁÁ DE TRÁS.

Eu acho que isso tem um pouco a ver com... avaliando estas duas cenas, a cena do sacristão que tu chamas de frade, na verdade está sendo narrado num outro tempo. Tem a diegeses, ou diegese[110] como a gente chamo num roteiro. É um tempo que não existe, a gente está com um narrador que é este sacristão falando num tempo presente, entre aspas para o público, dando a narração, contando a história dele quando ele era jovem há 200 anos. Então, essa narrativa está distanciada, esta voz está distanciada pelo tempo da narrativa desta dramaturgia e ao mesmo tempo dentro desta concepção de cena, porque existe ali uma figura de uma silhueta segurando uma vela que é a figura do sacristão no presente falando dele há 200 anos atrás, lá atrás. E lá ele não está falando, aquele personagem sombra corporal grande que está lá atrás que tu dizes, ele nunca fala diretamente interagindo com outros personagens, é aquele outro que está lá na frente que fica dizendo: então... eu andei, eu fui, eu fiz e aconteceu...e aí no caso da velha, que está dentro da bolha, ela está dizendo diretamente para o personagem, ela está emitindo naquele momento presente ali o que ela está sentindo e está julgando, tem forças completamente distintas nestas duas cenas. E aquela história que tu ouvindo lá é realmente uma lembrança, por isso que fica tão desconectado, DAQUELE GRIPO QUE SAI DELE.. por isso que aquele grito é ouvido de uma forma assim longe, distante. É como se estivéssemos imaginando aquilo ali. Quem está contando é o narrador, o sacristão é um contador de histórias. E aí depois em silhueta, ele está representando o tempo real. Tanto que ele chega lá na frente da velha e diz assim: "Teniaguá, Cunhã, o paisano quer, ele chegou". Ou seja, ele apresenta a chegada do gaúcho para aquela figura mágica que está ali. E a figura do gaúcho nem aparece, é só ela fazendo aquilo ali. Ela está falando para o gaúcho que são todos na platéia, está falando diretamente pra ti que está ali. E lá não, lá é o contador de história que está abrindo, contando num outro tempo, numa outra firmeza.

E outra coisa é a interpretação. O Roger que interpreta o sacristão é um sombrista que possui alguns vícios ainda na interpretação que é esta coisa de conseguir descobrir qual é o *time* daquilo que está sendo narrado com aquilo que está sendo executado pela sombra. Ele tem um vício de ator, que eu não sei de onde ele tirou porque ele não é ator. Ele é ator dentro da Cia, mas ele tem uns cacoetes digamos assim que é onde surge, às vezes um gesto sem muito a

[110] É o ambiente supra-real, a ficção criada por um autor para contextualizar as personagens por ele utilizadas. Na diegese, esse mundo ficcional ganha um valor de meta realidade,constituindo-se, *per si*, num universo imaginário onde transcorrerá a trama, o enredo,o conflito que envolve a existência desses seres fictícios. (BALARDIM: 2005, 56)

intenção, sem ter refletido sobre, afasta a narrativa daquele acontecimento. É bem comum no trabalho dele essas coisas acontecerem. É comum no trabalho do sombrista acontecer isso.

Já neste trabalho que eu interpreto ali dentro da bolha fazendo a bruxa. O meu trabalho ali é justamente criar um personagem mágico que se transforma em princesa moura, que é aquela a figura daquela mulher, meio lagartixa. Ela muta em várias pessoas. O Roger faz o coringa da bruxa, no inicio quando fala que ela veio escondida numa caravela e na hora da bolha quem faz sou eu, eu que interpreto aquela ali. Como eu selecionei aquele texto, é aquilo que eu te disse, eu crio um papel e um texto apropriado para a minha interpretação de não-ator, de sombrista. Por isso se torna mais orgânico, o negócio fica com mais força e aí a questão de a gente martelar em cima da intenção daquilo ali. Eu como encenador, criei uma cena para eu mesmo poder atuar e ter este impacto. Eu direcionei: vamos fazer uma cena que não tem mais nada, a não ser a velha oferecendo as coisas para o público, ou seja, todos ali que estão sentados são aquele gaúcho que chegou à frente daquela bruxa. Tem uma diferença de tônus dramático em cada bloco. A montagem deste espetáculo da Salamanca foi muito difícil para mim como diretor porque é difícil de organizar estas várias histórias que tem dentro da mesma narrativa, estes saltos de tempo de um lugar para outro, justificar o porquê a gente vai abrir uma tela gigante, por que a gente vai fazer dentro de uma bolha, por que agora é numa telinha, por que agora a luz é deste jeito. Até se chegar numa emenda que consiga levar isso numa dinâmica que não perca o encanto, que não perca a expectativa foi complicado. O meu trabalho como ator foi feita por mim mesmo na verdade, e a outra verdade é que o trabalho de ator dos outros colegas foi feito por mim mesmo. Esta é uma dificuldade que eu tenho hoje, que é de ter sombristas que executam. O nível de sombristas deles é de manipuladores, são de atores que conseguem interpretar com a sombra, conseguem manipular silhuetas, conseguem operar e manipular a iluminação, mas eles não são atores talhados para criar personagens em sombras, tanto corporais quanto bonecos figuras.

VAMOS FALAR UM POUCO DA ILUMINAÇÃO. COMO FUNCIONA A ILUMINAÇÃO NO TEATRO DE SOMBRAS? (SILENCIO) A ILUMINAÇÃO É CONSIDERADA UM DOS PRINCIPAIS ELEMENTOS DO TEATRO DE SOMBRAS?

A=Não. Eu aboli essa teoria. No meu ver é o escuro. O escuro é o melhor elemento que tem.

ENTÃO FALA UM POUQUINHO SOBRE O ESCURO.

A=O escuro é essa... Eu acredito que é igual ao piloto. Quanto mais horas de vôo o piloto tem, mais possibilidades ele vai ter. Acredito que o tempo no escuro também reflete nesta questão do entendimento da luz. A maior parte das pessoas que se interessam por isso e que tem dúvidas sobre a iluminação desconhece o escuro. Ignoram esta parte e eles querem ter algo que seja muito intenso, muito pontual, muito definido e muito fácil de usar e que não esquente, que não de choque, que não precise ligar em lugar nenhum e que não queime e que não de manutenção. Essas coisas não existem né. Acho que essa aí é uma luz interna, coisas do inconsciente. Então, todos estes problemas existem na iluminação. E ela é um ponto chave da dramaturgia. Ela não é uma mera ferramenta técnica. Ela é a dramaturgia do teatro de sombras. Não interessa qual é a lâmpada e sim qual é o resultado que a dramaturgia pede. Respeitando isso, tu tens a lâmpada certa, o tamanho de cabo correto, a bitola, a voltagem, o peso, a medida, o tamanho da projeção de luz que ela vai ter, a força que ela pode ter, a cor que ela vai ter e assim por diante. Geralmente as pessoas querem coisas muito coloridas, é o mesmo erro que se usa. A cor num primeiro momento não importa, a não ser que a dramaturgia diga que ela é a coisa mais importante. Se agente for pensar em sangue e colocarmos em azul, a gente vai ter um resultado, não vai ser errado ou certo, vai ter um efeito, então depende muito de qual efeito dramático que tu desejas que aquilo tenha. Isso é

muito interessante de se usar. A gente pode fazer a dramaturgia por contrate, por similaridade, por volume, por cor, por intensidade, por velocidade, por ritmo. Muitos elementos nos dão estas possibilidades de modelar a dramaturgia. Mas nada disso importa se não tiver escuridão. É um questionamento que eu coloco nas oficinas, quando o grupo fica muito preso a questão técnica da luz, eu rapidamente tento desmanchar este conceito na cabeça do grupo falando sobre esta questão: é possível fazer teatro de sombras ao meio dia, na calçada na rua? É possível? Alguns dizem que é, aí eu pergunto por quê? Outros dizem que não, até se chegar nesta questão de que não é possível porque é difícil. Mas por que é difícil? É difícil porque tem o sol. Então o sol não permite? Ou permite? Pode ser uma fonte de luz! Pode. Mas ele atrapalha, se eu quiser usar uma vela? A vela junto com o sol não vai competir. Pra se chegar neste conceito do escuro tem que se desejar alguma coisa. E ai quando tu desejas alguma coisa, que geralmente é a dramaturgia que deseja algo, não é o meu gosto pessoal, ah eu quero fazer teatro de sombras porque eu acho legal, isso não te leva a lugar nenhum, porque eu acho que é bacana, porque não tem ninguém fazendo, então eu quero fazer. Vai ser difícil, vai conseguir fazer, mas vai ser difícil. Então estas perguntas, estes questionamentos que eu acho que está batendo nos nossos dez anos de carreira é isso, é o pensar o teatro de sombras, não é tanto o fazer. Experiências a gente tem, a gente tem material que nós construímos que a gente nunca usou. Tem coisas sobrando hj, tem idéias sobrando para criar coisas incríveis. Mas não é isso, não é a falta de criatividade, a falta de mão de obra, é falta do pensar isso.

Quem pensa escuro consegue pensar luz. Quem pensa luz antes do escuro, vai acabar copiando os equipamentos que eu criei durante muitos anos de escuridão. E que eu não acredito que seja uma vantagem, porque é uma manutenção difícil, tu não estás interado com aquilo ali. É a mesma coisa que um mestre das marionetes te entregar um boneco e tu ficar brincando em casa, vai estragar o boneco do mestre, porque o boneco do mestre é uma coisa delicada, perfeita. Essa perfeição é o que vem se buscando através deste entendimento do escuro, deste mergulho, deste silêncio para poder entender qual é a trilha. Do vazio para poder encher a cena, do mínimo para obter o efeito máximo. Sempre tem que ter esta humildade de ir lá atrás para tu vires subindo e crescendo. Isso vale também para um roteiro, não só para a iluminação. Termos histórias simples. O que é mais simples? Ah é isso. Então tá, então como isso pode ficar mais complicado? Como isso pode render mais? E onde isso pode se articular com outras coisas?

A iluminação que eu aprendi a fazer para o teatro de sombras foi com as coisas que estavam à mão. Quando eu fiquei insatisfeito com as coisas que estavam à mão do jeito que elas eram eu comecei a desconstruir essas coisas e construir coisas que me interessavam mais. Destruí lanternas, construí lanternas a pilha, eu passei para a eletricidade, passei para a bateria, para os transformadores que pegava uma voltagem e transformava em outra, comecei a entender porque que a voltagem tem aquilo ali, eu comecei a ver e observar a lâmpadas, a testar as lâmpadas e testar lâmpadas implica em projetar sombras com elas. Sempre é interessante isso porque a iluminação ela cria também uma partitura de símbolos, signos, significados, falas, intensidade, subjetividade, completamente diferente de uma iluminação cênica.

A iluminação cênica trabalha com outra dinâmica, outra relação com os materiais. E não tem nada a ver com o teatro de sombras. O iluminador parte de fazer com que alguma coisa apareça em cena. E o teatro de sombras, ele tem um trabalho mais de revelar uma coisa numa outra dimensão, que não é a dimensão física mais do palco.

Para fazer a iluminação do teatro de sombras nós temos que ter um domínio tridimensional do espaço para ter uma qualidade bidimensional de sombra. A gente tem a perda de uma dimensão, por isso a gente tem que ter um compromisso com uma terceira dimensão. Se a gente consegue ter este controle das três dimensões básicas, que é altura, largura e profundidade, a gente domina um espaço que é o espaço de trabalho do sombrista, e começa a

conseguir ter uma iluminação adequada para isso. E essa iluminação adequada tem a ver com o uso deste espaço, não é criar equipamentos simplesmente. Mas é, usar o equipamento, saber quando desligar o equipamento, saber quando mudar o equipamento de lugar, quanto que ele vai suportar aquela cena, qual é a intensidade máxima ou mínima que tu precisa trabalhar com isso. Esse é um trabalho extremamente individual e particular.

Eu acredito que o trabalho do sombrista começa por aí. Muitas horas no escuro e envolvendo seu próprio equipamento de luz, não importa qual seja não importa qual é a tecnologia, se vai ser o fogo ou se vai ser um laser ou o LED, mas é fundamental ele ter um caminho que ela vá descobrindo, passando e se possível construindo. A iluminação pra mim tem este conceito da física mesmo, da ausência muito mais pela presença. Uma das minhas... Tu perguntaste quais os artistas que eu tenho como referencia, a noite pra mim é uma referência fantástica. Que é ali onde se cria um ambiente propicio para se ver sombras, durante o dia a gente vê, mas quanto mais tarde vai ficando o dia, mais sombras vão se revelando, mas ela se espicha até o momento em que a gente começa a perdê-la de vista e aí a gente tem uma grande sombra que permite a gente manipular luzes. Faróis de carro, faróis na beira do mar, lampiões que cruzam o meio da tempestade, todo esse imaginário da iluminação eu acho mais simbólico pra mim.

PRA ENCERRAR, EU GOSTARIA QUE TU FALASSES SOBRE AS RELAÇÕES DO ATOR-MANIPULADOR COM OS PONTOS QUE A GENTE CONVERSOU. VAMOS FAZER EM ORDEM:

O ATOR-MANIPULADORxSILHUETAxSOMBRAS

A= O que tu queres dizer com versus... VERSUS NÃO...SERIAM AS RELAÇÕES...

Ahh eu tenho um desenho aqui que eu consegui ajustar este entendimento... Que é o que a gente usa na Salamanca do Jarau (ver os desenho e tirar foto) eu acho que consegue dar essas relações... Tem este aqui e tem um mapa também..eu tentei relacionar estas possibilidades de transformação que o sombrista tem no espaço, neste espaço que teoricamente ele deve dominar.

Aqui eu tentei esquematizar como funciona dentro do espetáculo esta relação do ator que pode ser uma silhueta, que pode ser uma sombra, que pode ser a projeção, que pode ser ele mesmo, afinal de contas ele não está atrás da tela, o público está aqui ó. Então esta fronteira de relações depende muito da desenvoltura que este sombrista que eu considero uma artista especial, que não é um ator, consegue criar dentro da sua performance, por isso que eu vejo que o meu trabalho está muito mais ligado a performance do que com o teatro. E por isso que a gente começa a abandonar um pouco assim, ah nós fazemos o teatro de sombras, não a gente trabalha com a arte expressiva das sombras, que é diferente, um pouco diferente disso aí. Então, aqui alguém poderia olhar para esta silhueta e dizer isso é uma figura, tanto que está aqui ó: figura ou silhueta? A mão do manipulador não aparece segurando ela porque são coisas iguais e são coisas distintas, esta fronteira é muito sutil.

Quer ver ó, aqui tem um mapa que eu tentei criar para mostrar esta relação dentro do espaço do sombrista, que já não é só atrás da tela, mas também na frente. Então aquilo que a gente olhou ali, seria a luz, o manipulador, o objeto, ele pode ser o objeto e gerar uma sombra, ele pode ter o objeto que gera a sombra, pode ser um manipulador que segura um objeto. Aqui está a tela, aqui está a luz, então nós podemos ter um objeto, podemos ter uma manipulador aparente, tem um manipulador oculto lá. Essas relações aqui, eu fiz isso em 2006. Hoje eu tenho que rever estes conceitos para ver se tem mais alguma coisa ou se eu tenho que eliminar alguma coisa, ou se alguma coisa se juntou nesse processo. Mas isso aqui é uma idéia

concebida de um jeito de utilizar o espaço, o tempo e os materiais, que é o trabalho do sombrista.

NESSE DESENHO ESTARIA TUDO RELACIONADO, UM DEPENDENDO DO OUTRO, UM FAZENDO...

A= Que é um artista total, que é o cara que consegue saber qual é o momento que ele passa a ser aparente, que ele se oculta, que ele está aparente e que ele é oculto e que tem o duplo dele que aparece no lugar que ele poderia estar e que ele não está. Essa relação mágica que o teatro de sombras permite de a gente poder desaparecer ou aparecer, ou do público não entender qual é a dimensão que tu estás, ou como tu entras em uma garrafa, como ele conseguiu? Temos uma cena clássica do Saci, que é prender o Saci dentro de uma garrafa. Para o imaginário de quem está tentando desvendar aquilo, ele pensa que a gente tem uma garrafa gigante, jamais vai pensar que a sombra foi ampliada, que o objeto através da sombra se ampliou através da aproximação e que o ator está menor, e a garrafa está maior e a gente sobrepôs as duas sombras e criou o efeito. É claro que para a narrativa do Saci criar este truque tu precisas dissimular várias coisas, vários focos de atenção estão ali. É essa coisa do mágico, que ah tá pega a caneta e diz olha lá ó...desaparece! ah tá a caneta está aqui. Então, desviar o foco, fazer isso, chamar atenção para um lugar! Uma sombra que faz um gesto aqui permite que algo aconteça ali. E essa mão aponta pra lá, e todo mundo acha encantador isso.

Muito está nesta autonomia, nesta segurança que o sombrista tem que é isso que eu procuro buscar nos trabalhos da Cia. Que exige muito a capacidade de compreensão para poder perceber a qualidade de cada coisa que está relacionada dentro desse exercício de fazer o teatro de sombras. Que essa coisa de o ator tenha o mínimo de referencias na interpretação, na improvisação, para ele ficar solto, disponível, atento, não ter vícios. Porque isso aí que atrapalha o processo da sombra no crescimento dentro da cena. Não se pode ter um ator que se perca, que fique gaguejando, ou que se intimide. Hoje a gente já está chegando num ponto que a gente se joga em experiências que algumas dão muito erradas porque a gente não tem uma disciplina de ter um repertório de ações. Se tu tens um repertório de ações básicas tu não vais te perder, aquilo só vai ser um aquecimento para tu te soltar e acontecerem coisas que tu nunca esperaste. É sempre necessário ter essa superação dentro do processo. SE o sombrista não se surpreende ele parou em algum lugar, ele deixou de estudar alguma coisa, ou ele não deu muita atenção a algo, deixou pra trás, que ele considerou pouco importante. Essas importâncias, essa hierarquia da tomada de decisão do sombrista em ação é uma coisa que eu estou começando a descobrir. Isso é o fundamento para o sombrista criativo, o sombrista profissional, que é o encenador, ele absorve muitas responsabilidades dentro do espetáculo e faz isso tudo ao mesmo tempo. É por isso que eu ganho prêmio de iluminação. Na verdade eu não faço uma iluminação cênica, eu faço teatro de sombras, mas isso é um avanço muito grande na iluminação primitiva do teatro de sombras. Que se moderniza tanto a iluminação cênica que quando tu fazes acontecer uma coisa com quase nada isso é genial. A crítica considera isso uma coisa fabulosa, a gente consegue ver a dinâmica do cinema, parece que a gente está vendo um filme. É evidente porque se busca isso aí, e aí claro tem questões técnicas que tu tens que ir te apropriando. O sombrista ele pensa em sombra. Eu até estava comentando com a Fabi esses dias de um conceito que eu vou ter que cunhar, jogar aí, que é a sombralização das imagens. Que é uma coisa deste universo do sombrista pensante. Diferente de...eu já escrevi algumas coisas sobre este conceito do que é teatro com sombras e teatro de sombras, que é o que a gente estava falando... A ANA MARIA AMARAL FALA UM POUCO SOBRE ISSO... ela fala disso rapidamente naquela experiência que ela teve com o Gioco Vita. E eu acho interessante porque não tem problema nenhum da gente transpor as fronteiras e fazer um pouco mais de teatro de ator do que teatro de sombras, mas a questão é

que o escuro tem que estar presente. Se não tiver o escuro possivelmente não vai se caracterizar como sombras. Agora se tu tens escuro tu garantes a existência da sombra. Se tiveres uma luz pontual em cima de um ator que está aparente interpretando um personagem dentro de um espetáculo de sombras, ele vai estar impregnado de sombra nele. Agora se tu abrires uma luz geral em cima da cena dele para tu mostrares o cenário que está decorando a cena tu começas a perder isso. É o reducionismo da iluminação que traz a sombra como força dramática. Eu tenho problema de fazer isso em gravações em estúdios de TV, com diretores de fotografia de cinema, com produtores de vídeo, operadores de câmera, e ao mesmo tempo tem outros operadores de câmera que vão gravar uma matéria para fazer um spot, uma chamada de TV num festival, eles dizem: "bah, mas o que vocês fazem é incrível" porque ele viu a linguagem, ele não está preocupado com a luz, a luz ele resolveu, ele abriu o obturador de câmera, ele pediu para botar um pouquinho mais de força, pediu para chegar mais perto, a imagem granulou, mas ele conseguiu entender que teatro de sombras é aquilo ali, que é um movimento, que é uma coisa suja, que a gente não esta acostumado, que essa é a essência do negócio.

EU ACHO QUE TU FALASTE NAS RELAÇÕES TODAS CONVERSANDO AGORA E RESPONDENDO SOBRE SILHUETA E SOMBRA PORQUE EXISTEM TODAS AS INTERELAÇÕES. TU ACHAS QUE PRECISARIA MAIS ALGUMA COISA PORQUE AINDA TERIA: ATOR-MANIPULADOR COM O CORPO SOMBRA; ATOR-MANIPULADOR/VOZ; ATOR- MANIPULADOR/ILUMINAÇÃO; ATOR-MANIPULADO/ESPAÇO; ATOR-MANIPULADOR/CENÁRIO E ATOR-MANIPULADOR/DRAMATURGIA, TU ACHAS QUE TENS ALGO A ACRESCENTAR?

A= Essa história do sombrista explorando o corpo é um exercício muito interessante porque ele se esgota muito rápido. O sombrista solo é uma das coisas mais difíceis que tem, é um solo de sombrista. Mas é possível de fazer, eu já fiz algumas experiências e já consegui alguns resultados interessantes com o público, sentindo as reações. Também entra a questão da dramaturgia. Uma coisa é tu fazeres um processo terapêutico teu da tua sombra em que tu ficas te vendo, te analisando, brincando, outra coisa é tu pegar e se jogar para cena e mostrar para alguém que está assistindo. Quanto menos recursos que tu tens no espaço do sombrista solista, mais este corpo aí aparece e mais sugestões existem para se compor a dramaturgia com este corpo, uma coisa que a gente ainda não explorou porque a gente está sempre indo para outros caminhos. Mas a minha idéia é conseguir dar uma reduzida nessa quantidade de efeitos, de objetos e cores e botar um foco de luz e o cara ali, uma sombra pelada mesmo, nua e ele resolver a sua cena. Parece-me que isso é uma essência, quando a gente começa a descobrir isso aí, muitas outras coisas surgem e surgem com mais força que consegue economizar recurso, ter mais força visual.

Com relação ao ator-manipulador e a voz, é aquilo que eu falei pra ti, acho que não é nem a questão da voz, é do som que o sombrista é capaz de gerar na cena. Como a gente trabalha muito com o simbolismo visual, às vezes um ruído é muito mais importante do que articular alguma coisa para se entender. Já vi muitos espetáculos com teatro de sombras onde essa questão da voz do ator ou se cria um problema técnico de uso na cena que afunda completamente essa relação ou é exagerado. No teatro de animação com bonecos é muito comum acontecer isso, de bonecos ficarem dando textos, textos e textos... Que é um papel de um ator aquilo ali, boneco tem que fazer outras coisas além de ficar falando. Quando esse peso, essa questão do bracinho que fica falando, que às vezes o mamulengo tem isso, tem muito manipulador de bonecos de luvas que tem esse vício de tá (imita um manipulador sacudindo um boneco...enenê) de estar sacudindo o boneco enquanto fala, no teatro de sombras eu procuro dar uma eliminada nisso aí, e fazer com que a força da palavra ou crie um

chão para imagem e para a música, som ou pro ruído, que é o que a gente experimentou nos *Poemas Noturnos* agora, onde a palavra é a dramaturgia, a gente usa a sombra para fazer uma ilustração do poema. Nas cenas onde a gente exagera a imagem, a palavra perde a força e onde a gente coloca a palavra no silêncio e no escuro ela ganha força. Aí qualquer imagem que tu coloques ela tem um simbolismo muito mais forte, mais espetacular. Então a poesia, a palavra-voz- poesia tem uma conexão direta com o teatro de sombras. Que é às vezes a canção, a melodia também está numa poesia melódica que a gente consegue encontrar um ritmo para o teatro de sombras, agora o texto teatral clássico, este tem que ser evitado, por risco de se perder a força das sombras, por isso que às vezes a locução é um recurso muito mais adequado para preservar a qualidade do visual do que a voz sendo amplificada ou um ator dando um texto. A gente começa a fugir do gênero sombra.

O ator e a iluminação para mim é uma coisa integrada. O teatro de sombras a meu ver não se faz com um iluminador numa cabine de luz. É possível de se fazer, mas ele não é um sombrista. Pra mim o teatro de sombras é feito por sombristas. Quando a gente coloca um iluminador operando uma luz numa cabine de luz, e coloca um ator manipulando uma figura, tu tens meramente um ator e um iluminador, tu não tens um sombrista aí trabalhando. Eu acho que é quase um preconceito que eu tenho em relação a isso. E eu já vi alguns trabalhos onde o ator do teatro de sombras conseguiu através de recursos de iluminação tradicionais do teatro, encontrar uma ferramenta para tornar orgânica a iluminação, que é o caso do Marcelo Santos, ele não desenvolve equipamentos, ele trabalha com equipamentos modificados de luz, mas ele opera tudo de bastidor, ele tirou o iluminador da cabine e fez a cabine dentro do espaço. Ele está intimamente relacionado com a luz, ele conseguiu criar este ambiente para ele.

COMO O TEATRO TRADICIONAL, POR EXEMPLO, ELES TINHAM A LUZ JUNTO DELES, E NÃO DE UMA CABINE DE LUZ, TEM ATÉ HOJE. QUE É PERTINHO DELES. FAZEM A MANIPULAÇÃO PERTINHO DA TELA, MAS A LUZ TAMBÉM ESTA ALI PERTINHO DELES. ENTÃO ISSO CRIA ESSA RELAÇÃO COM O ATOR, COM SOMBRISTA NO CASO uma intimidade ELES TOCAM, COLOCAM VOZ, FAZEM TUDO, EXISTE TUDO JUNTO NESSA...

A= Ele está intimamente ligado com a iluminação. Quanto mais distante estiver a operação, a fonte, a energia que alimenta, a tua relação de proximidade e afastamento de foco. MAS ACABA SENDO TEATRO COM SOMBRAS E NÃO TEATRO DE SOMBRAS?

A= É corre-se o risco de se deixar o teatro de sombras de lado e se fazer outra coisa. O caso do Giramundo, que faz uma projeção de sombras em vídeo num espetáculo e chama de teatro de sombras, mas é um cinema de animação aquilo. E Isso é uma coisa interessante, porque hoje a mídia digital é complexa, então é difícil de tu veres até onde vai uma coisa e vai outra quando tu captas uma imagem, rouba uma imagem feita ao vivo.

AUDIO 3

A= Essa relação do sombrista com o espaço, no meu entender ela é completamente diferente da relação do ator com o espaço. A nossa relação como espaço começa em entender o espaço como uma coisa, não um espaço cênico, mas um espaço qualquer, porque a gente precisa entender este espaço com relação ao que está existindo fora do espaço, também, já que a gente lida com luz e escuridão, esta relação espacial tem que estar muito íntima do sombrista, porque, geralmente quanto é um profissional do teatro de sombras a gente vai trabalhar em espaço que a gente não conhece. Temos que criar esta intimidade no tempo que tu tens. A gente tem um procedimento que a gente chega, olha tudo, olha por baixo, investiga, cata os

pregos, os grampos, as farpas, os cacos, verifica as tomadas, faz uma inspeção. A relação do espaço é quanto mais intimidade tu tens mais tu vais ficar tranqüilo com o teu ofício que é fazer a cena. Então esta relação começa muito antes. A relação do espaço dentro do ensaio de um teatro de sombras é bucha. O espaço que tu ensaias geralmente vai ser o que tu vais conseguir fazer quando tu fores para um outro espaço. Não queira pensar que tu vais conseguir afastar um pouquinho mais e tu vais conseguir ampliar e ocupar uma tela muito maior daquela que tu começaste a ensaiar. A não ser que tu tenhas uma ótima habilidade técnica de conseguir imagina isso e saber quais são os componentes que fazem com esta ampliação de formato aconteça. Hoje a gente consegue fazer um pouco a redução e ampliação. É mais fácil pelo domínio de todas essas categorias aí, o corpo, a iluminação, o espaço, o cenário e a dramaturgia. Essa complexidade que dá esta capacidade de tu achatar, comprimir, expandir, dilatar.

QUE ACONTECE SENDO O IMPROVISO DENTRO DO TEATRO DE SOMBRAS?

A= É muitas vezes é porque a gente acaba descobrindo na hora a calibragem da cena. A gente imagina: essa cena o pé direito reduziu então vai ficar compacta aqui, vamos perder tanto ali, aproximar aqui.

E o espaço está intimamente ligada com o cenário e vice-versa. Cenografia no teatro de sombras é essa coisa ambígua, pode ser uma tela, pode ser uma parede, um piso, um corpo, pode ser qualquer coisa. MAS TEM QUE SER O LUGAR DE PROJEÇÃO? É a superfície onde a coisa vai se mostrar. Não se escapa de pensar a cenografia como superfície de projeção, este é o ponto principal, o resto, tudo são acessórios. Quando a gente vai falar de cenários projetados, aí agente já está falando de outra coisa que são silhuetas, efeitos, testuras, cores, ambientação, iluminação e assim por diante. Aí eu já não vejo mais como cenografia, mas o próprio trabalho criativo do sombrista iluminador. O público que pense o que ele quiser: que cenário lindo este que vocês projetaram que é uma floresta. OK, o direito dele é isso, de perceber as coisas como ele quer. Mas o nosso trabalho é a projeção, é o foco do espectador naquilo que interessa.

E a dramaturgia comanda isso aí, não tem saída. Independente do processo, se tu és livre, o processo criativo livre, se tu deixas as coisas acontecerem e tu vais vendo ela aparecer, ou se és metódico, tu escreves, tu cria, tu roteiriza.

É A DRAMATURGIA QUE DIFERE DE UM TEATRO DE IMAGENS?

A= (silencio) Não eu acho que um teatro de imagens pode ter uma dramaturgia. Tudo tem dramaturgia, mesmo que ela seja inexistente. Porque tu vais juntar tudo àquilo que tu imaginaste e conseguiu realizar e aquilo que o outro percebeu e conseguiu entender ou não. Aí tu tens uma dramaturgia. A dramaturgia enquanto ela não for mostrada ela não se concretiza. É a mesma coisa que o cinema, tem um roteiro que está tudo explicado como vai ser, agora quando tu vais para o set ou para a locação e começa a filmar, a tendência é jogar aquilo tudo fora e fazer o que tem que fazer: oh começou a chover, então vai, vai que é agora, mas não tem chuva no roteiro. Essas coisas devem estar abertas e aí é que está o talento, se não tiver o talento não consegue resolver isso artisticamente. Eu me valho muito do obstáculo, da dificuldade para achar a solução. O desafio para mim é o principal, quanto mais difícil mais eu vou conseguir ultrapassar as minhas barreiras. Eu não tenho muito medo da dificuldade. Hoje o meu medo está mais no despreparo da equipe de trabalho comigo e esse despreparo conceitual do que propriamente do desafio artístico. Eu me acho um artista pronto para encarar as coisas, em função do entendimento que eu tenho de uma linguagem, que eu

não digo que é certo ou errado, mas que eu consigo me expressar. DESSA EXPERIENCIA DOS 10 ANOS... o cara me pede está aqui o *brefing*, tu fazes? Eu faço, mas eu vou fazer do meu jeito. O meu jeito é este aqui, tu achas que está bom? Sim está. Então eu faço, executo e a cara aceita como sendo a minha linguagem. Esse acordo entre a equipe criativa que esta comigo ou o meu cliente, o meu público tem que ser muito claro senão eu não avanço muito no trabalho.

AGORA UMA CURIOSIDADE MINHA COMO EDUCADORA FÍSICA, TEM QUALIDADES FÍSICAS NECESSÁRIAS PARA O SOMBRISTA?

Tem. QUAIS SERIAM NA TUA VISÃO?

A= Para mim, a gente não está falando... Física tu dizes, o corpo, muscular?

É MUSCULAR, EQUILIBRIO, MOTRICIDADE?

A= Muito mais a psicologia e o preparo e como tu resolves isso na tua cabeça do que fisicamente com o corpo. Se tu tiveres um corpo preparado para sofrer pressões, cargas e etc, etc, mas se tu não tiveres um comando para isso, não adianta. Mas te digo de cara, que equilíbrio e motricidade fina é a chave. Aí depois tem outras coisas, o corpo começa se adaptar dentro deste espaço, e dessa simbiose com essas as outras coisas que é o que torna o sombrista orgânico dentro deste espaço operacional dele que é qualquer lugar., o todo, digamos assim. Fisicamente tem que ter uma audição muito boa, a capacidade sensorial muito ativa e isso têm a ver com o psicológico. PERCEPÇÃO VISUAL, AUDITIVA... e o teu corpo se adapta ao escuro, a tu criar uma cena que tu tens que te enxergar, de ..., de rabo de olho. Tem características que tu tens que ampliar esta tua capacidade visual, o teu ângulo de visão. Tem que estar olhando aqui, mas consegue perceber que uma luz acendeu ali. OU QUE O OUTRO SOMBRISTA MOVIMENTOU? Ou se está passando alguma coisa aqui, ou se balançou algo ali, sentiu um vento que passa, meu colega cruzou lá e já foi. O corpo tem uma série de reações em cena, que é muito difícil tu preparares isso fora do contexto da produção, do processo produtivo de um espetáculo. Essas coisas tu só percebes fazendo muitas vezes, e coisas diferentes, tu não podes ficar acomodado e ficar fazendo aquele teu espetaculozinho certinho, garantido por muito tempo, tu tens que entrar com o negócio para rachar, ah..agora é música ao vivo, mas vai ter ensaio? Não vai ter ensaio, mas vai ter uma preparação. E que preparação é essa? Nós vamos pensar. Legal, o psicológico do cara já começa a funcionar. E o corpo vai entrar naquele esquema. A minha forma de instigar os colegas é muito pela mente para que eles possam sofrer aqui o privilégio de fazer teatro de sombras, porque não tem nenhuma glória em fazer teatro de sombras. É um negocio que consome, consome tudo. Dirigir e atuar são uma das coisas que eu acho mais nefastas para mim, mas é a única coisa que eu sei fazer hoje. Bem feita eu diria, é isso conseguir estar dentro de uma cena, conseguir dirigir, conseguir encenar e conseguir saber o que está acontecendo. E conseguir chegar ao resultado que imaginei com o público ali na frente. Eu chego muito perto daquilo que eu imagino. E esse pra mim é o grande barato.

MUITO BOM! MUITO OBRIGADO PELA ENTREVISTA, A PRIMEIRA ENTREVISTA. A GENTE AGRADECE A UNIVERSIDADE, PELA DISPOSIÇÃO DE VOCÊS, PELA DISPONIBILIDADE QUE VAI SER MUITO IMPORTANTE PARA A GENTE ESTAS PESQUISAS, PARA TODOS OS ARTISTAS EM SI QUE GOSTARIAM DE CONHECER UM POUCO MAIS DE TEATRO DE SOMBRAS E QUE NÃO CONSEGUEM PORQUE ESTÃO LONGE.

A= Eu que agradeço a toda a Universidade, a todo o corpo docente, por me dar este privilégio de poder falar do meu trabalho aqui na minha cidade, mostrando este trabalho de 10 anos. E eu espero que esta pesquisa continue.

VÃO SER 10 ANOS, VAI SER A NOSSA COMEMORAÇÃO DOS 10 ANOS DO LUMBRA.

A= Com uma festa promovida pela UDESC.

ISSO, VAMOS LÁ!

APÊNDICE B - 2º ENTREVISTA
RELATOS DOS PROCESSOS CRIATIVOS

A segunda entrevista aconteceu na sede da Companhia Lumbra Teatro de Animação em Viamão, RS. É composta por várias partes, pois são relatos dos processos criativos da companhia. Foram gravados dos dias 11 a 15 de Maio de 2010, com o aparelho celular Nokia N95 8GB enquanto Alexandre Fávero, Fabiana Bigarello e Róger Mothchy me mostravam documentos, desenhos, protótipos de silhuetas, silhuetas, storyboard, matérias, fotos etc.

AUDIO 41 - COMO CHEGAR AO "SACY" E A LINGUAGEM DO TEATRO DE SOMBRAS?

Começa com a vontade de se expressar através da linguagem de teatro de sombras e da busca de um tema para encenar, iniciar uma pesquisa com esta linguagem, com a dramaturgia, com o entendimento de como fazer um espetáculo artístico que conseguisse somar ao conhecimento e experiência que eu tinha com um tema que eu desejava encenar.

A primeira coisa que eu fiz foi olhar para a mitologia brasileira, para as lendas, para as superstições que tinham no País. Comecei encontrando Câmara Cascudo, Franklin Cascaes, estas pessoas que já tinham um trabalho de antropologia, de recolhimento de lendas, de patrimônio oral, que vai passando de geração em geração. Inspirei-me um pouco nestes e em alguns outros folcloristas do Rio Grande do sul, sempre olhando para o sul do Brasil. E nenhuma das histórias que eu encontrava no sul do Brasil: Negrinho do Pastoreio, Salamanca do Jarau, nenhum dava exatamente o material que eu queria: que era um trabalho diferente para o publico infantil, mas que tivesse uma ótica adulta que pudesse reconstruir essa mitologia. Eu nunca quis fazer um trabalho mimoso, simpático, queridinho. Eu sempre me inspirei para achar este mito em coisas da minha infância, assustadoras, atrativas, curiosas, misteriosas. Uma coisa que me inspirou muito sempre foi àqueles parques de diversões com aqueles tuneis do terror, que eu nunca entendi porque as crianças tinham um desejo de pagar 3 ou 5 reais para entrar num trenzinho, que iria prum lugar escuro, cheia de armadilhas prontas para assustar eles. Isso foi uma coisa que sempre me chamou atenção, eu comecei então a investigar, fui para algumas bibliotecas, peguei alguns livros da cultura brasileira, e eu encontrei o curupira, que eu achei uma figura interessante, mesmo sendo distante da minha realidade, da cultura gaúcha. E aí eu comecei a entender também um pouco dos mitos amazônicos, mas sempre me pareceu uma mitologia muito diferente, muito estranha. Riquíssima, a floresta, os mitos amazônicos, são de uma profusão que a gente mal entende o que significa aquilo ali para o caboclo, pro pescador, para aquele matreiro que vive lá.

Aí então foi quando me deparei com um livro muito antigo, um livro raro da biblioteca da PUC da Pontificia Universidade Católica aqui do RS, que não tinha algumas páginas deste livro, não dava para saber que autor era e estava no setor de livros raros da biblioteca, este livro não podia ser retirado. Para manipular o livro tinha que dar a tua carteira de identidade, não podia copiar o livro, tinha um tempo para fazer isso, tinha que ser numa sala fechada, sob

a orientação de um estudante da biblioteca. Senti que tinha um clima interessante nesta obra. E comecei a folhar a obra e tinha um material muito interessante sobre o sacy e que eu nunca tinha pensado nele e que se mostrava ser uma coisa de uma amplitude brasileira exatamente o que eu estava procurando. Então fiz questão de simular a minha pesquisa, peguei o livro, levei para a central de cópias da biblioteca, copiei todo o livro, entreguei o originei, peguei aquelas duzentas e cinqüenta páginas e fui pra casa e comecei a estudar compulsivamente estes contos e aí decidi que este seria o mito que eu iria trabalhar.

A partir do que eu comecei a ler, eram vários depoimentos, de vários pontos de vistas diferentes, e um trabalho que eu não sabia a origem, eu comecei a entender que o mito do Saci era muito além de um mero tema de se fazer uma história para o público infantil. Ele era na verdade a resistência de todo uma cultura brasileira que misturava a essência do escravo, que tinha conseguido a sua euforia, que ainda vivia sob uma pressão do branco, um preconceito social, existia ali também o medo e a força do colonizador português que fez o Brasil através da força, da escravidão, do trabalho duro, do medo que se tinha de colonizar o Brasil, da mistura de outros colonizadores e de uma origem muito anterior a essas duas, que era do índio.

O Saci, o que me interessou e que este livro pode me mostrar é que existia um Saci muito mais antigo do que eu tinha conhecido com o sitio do Pica Pau Amarelo do Monteiro Lobato, com o mascote do Esporte Clube Internacional, com as propagandas de TV, com as campanhas publicitárias de algumas empresas telefônicas, com alguns brindes, com algumas ilustrações de cadernos infantis. Vi que o Saci resistiu por muitos anos, estava muito presente no imaginário popular, mas ninguém sabia ao certo de onde vinha isso. Este livro começou a me indicar este caminho, que eu tinha que ir cada vez mais para trás no tempo e descobrir lá no índio porque é que ele tinha este papel tão importante, tão durador na história brasileira, aí que começou realmente a pesquisa deste mito. No livro eu sempre fui levado a me perder neste mundo da pesquisa e de não fazer um espetáculo, de tão interessante que era, de tão amplo que era tudo isso. Mas eu tinha que ter este foco de montar um espetáculo para o público infantil que não fosse um espetáculo convencional. Eu já tinha a idéia de fazer com teatro de sombras, com objetos, com bonecos, então eu parti para a prática disso aí, para experimentar estas coisas. Eu tinha um pequeno projetor antigo que foi por onde eu comecei o trabalho da pesquisa com a luz, já que eu queria trabalhar um pouco do meu talento para as artes gráficas, com a fotografia, com o desejo de trabalhar com o cinema, com estes objetos óticos que eram descartados, que ninguém mais dava bola, já que a informática estava muito forte, a parte da tecnologia estava estourando na minha volta e eu queria resgatar este objetos perdidos no tempo já que era essa também a origem da pesquisa do Saci.

E aí lendo o livro chegou num ponto muito interessante que dizia que o Saci era um filho do vento e um filho da noite. Eu fui mais o fundo dessa matéria da noite que era a grande matéria prima para a assombração, que era o que me interessava. A partir daí eu descobri que a **sombra** ia ser a grande linguagem para trazer, para resgatar esse saci indígena que foi temperado pelo negro e que amedrontava tanto o branco, o colonizador, e que iria chegar nas crianças, revigorado.

AUDIO 42 - SURGIMENTO DOS PERSONAGENS E JUSTIFICATIVA DA LINGUAGEM

A partir da descoberta da linguagem das sombras como a principal forma de expressar a narrativa do espetáculo Saci Perere, foi feito uma série de esboços, de planejamento, de como seria o espaço cenográfico e a forma de esquematizar esta montagem, já que a idéia original incluía sombras, bonecos e objetos, além de uma cenografia que fosse utilitária e bem

pratica par que estas linguagens pudessem ser articuladas durante a apresentação. A primeira parte do trabalho foi esta concepção, a partir disso aí, tinha que se colocar a mão na massa para descobrir como que estas ferramentas expressivas iriam funcionar dentro de um espetáculo. Como não se tinha ainda uma noção muito clara dos resultados, partiu-se já para a improvisação. A parte das sombras foi a que rendeu mais nas improvisações. Iniciaram numa sala muito pequena de mais ou menos 2mx2m, onde um ampliador de fotografia fazia o papel de projetor. Então em cima desse conjunto de objetivas; um condensador também, que é uma lente que tem dentro deste aparelho, começou a se pesquisar como a luz agia, como que estas projeções aconteciam e; os objetos começaram a ser pesquisas. Fez-se uma triagem de objetos que tinham a ver com os personagens que iam desenvolver esta história, que era na verdade um aventureiro, então se optou por alguns objetos que eram: rodas de carreta, madeiras antigas, pedaços de tábua, um barril de vinho antigo feito de madeira, um cantil de alumínio, uma capa de chuva dessas de lona. E a partir disso aí foi tentando se construir uma dramaturgia onde pudessem aparecer os personagens de uma história básica que foi sendo criada e a tentativa de contar alguma coisa com elas, mesmo sem ter um roteiro.

Essa parte dos objetos foi muito difícil, porque sempre vinha o papel do contador de histórias, do ator contador de histórias que narrava e não propriamente o objeto ou o boneco, então essa parte do processo trancou muito, a ponto de o foco ficar voltado somente para as sombras, que era onde a narrativa fluía muito mais pelo campo do subjetivo, da imagem, da improvisação. À medida que foram avançando as experiências com as sombras foi se deixando de lado essas experiências com os objetos e os bonecos.

A partir deste entendimento da linguagem do teatro de sombras, ela passou a tomar conta do espaço e da dramaturgia desse trabalho. Existia então uma dificuldade que era compreender como se contava uma história com sombras, não se tinha referencias na época e nem grupos que trabalhavam com esta linguagem. O recurso então que se usou foi sempre referencias do mais tradicional e comum até o mais complexo e contemporâneo. Foi feito uma pesquisa em cima do teatro de sombras tradicional oriental que já dava para perceber que não era aquela a linguagem desejada, pelo tipo de estética do espetáculo, a velocidade da narrativa, o ritmo que as coisas aconteciam e do próprio distanciamento que aquela dramaturgia, tradição tinha de um Brasil que não conhecia o teatro de sombras, que não tinha a menor idéia de referencias para fundamentar um trabalho de montagem ou estimular um expectador.

Então se abriu mão dessa tentativa de recorrer ao teatro de sombras tradicional. A única coisa próxima que existia do teatro de sombras, já que ele era considerado o pré-cinema foi justamente esta fronteira entre o que existia de teatro de sombras e a invenção do cinema. O foco da pesquisa começou a sair do oriente e vir para o ocidente, para a Europa, para os inventores dos primeiros aparelhos óticos que tentavam, de alguma forma, representar o movimento das imagens, a animação de uma figura estática, de fotografias e desenhos em uma linguagem dinâmica próximo do desenho animado, ou do cinema de animação ou do próprio cinema que era o que estavam se inventando com estes aparelhos. Então, a pesquisa se afastou das sombras e se aproximou do cinema.

Esta descoberta fez com que a demora no processo de montagem do espetáculo fosse muito grande, já que tinha se aberto outro universo, outro tipo de linguagem que era fundamental para poder articular toda a narrativa e todo o conceito da linguagem das sombras dentro deste espetáculo.

A partir disso se descobriu os principais pensadores do cinema: que foi o Sergei Eisenstein, um russo que foi dos primeiros a registrar o processo de edição de um filme, uma ficção, de uma narrativa. Antes só existiam experiências com a linguagem cinematográfica

dos irmãos *Lumière*, Thomas Edson e outros que conseguiam focar seus trabalhos não na narrativa, mas no formato e na tecnologia de captar as imagens, de reproduzir as imagens que também não interessava muito para esta proposta da montagem de um espetáculo.

Esses princípios básicos, os rudimentos da edição, serviram para orientar como era o pensamento da linguagem fílmica, de como conversar através da imagem em movimento. E aí este trabalho desse russo, contemplava a trilha sonora, o ritmo, o corte , a fusão, etc, etc, com exemplo de filmes que ele tinha produzido na década de 20, 30 e 40 e a partir disso, a direção do espetáculo entendeu como poderia ser articulado, todo o planejamento desse espetáculo. Então, nada mais objetivo e claro, do que usar o mesmo processo da construção de um filme, do planejamento de um filme para criar este espetáculo do Sacy Perere.

Um dos primeiros passos, depois dos croquis, do conceito estético do espetáculo, foi iniciar este processo de planejamento do movimento das figuras, da dinâmica, do enquadramento e das seqüencias que estas imagens teriam durante a sua montagem. Aproximamo-nos do desenho seqüencial do *story board* que é o principal meio de planejar o enquadramento e o desencadeamento das seqüências dessa narrativa em formato de cinema. E isso que foi feito, foram feitos centenas de desenhos, separados um dos outros, em forma de historias em quadrinhos e que depois eles iam sendo colocados em cima de uma mesa e ia tentando se dar uma leitura, uma escrita e uma leitura através desses desenhos que eram os personagens básicos que se tinha determinado através daquela pesquisa dos depoimentos do livro do Monteiro Lobado.

A gente tinha alguns elementos principais que era o Saci; um aventureiro - que era uma figura genérica, de um caipira, de um caboclo, de um autentico brasileiro do interior do País, que era a figura principal, que sentia o medo, que não via a assombração e que buscaria as simpatias, a forma de capturar o negrinho de carapuça vermelha; tinha também o cavalo - que era um ingrediente fundamental para poder atrair o Sacy para perto desse aventureiro; e depois o resto, era praticamente o universo que poderia estar à disposição deste aventureiro e do saci como uma forma de ambientar este conflito, este medo, esta fuga, esta cassada, esta aventura. Entrou também o personagem de uma preta velha – que era a figura que entendia sobre a superstição do Saci, sobre o sobrenatural e que iria unir estes dois personagens, um do mundo real, que vivia este mundo físico e muito próximo da realidade do espectador e do ator e esse "ser" sobrenatural, que vive no mundo das sombras, e que é metafísico, espiritual, amedrontador que era o Saci. Essa preta velha tinha a função de levar esse personagem aventureiro para esse mundo das sombras e fazer com ele tivesse sucesso nessa empreitada dele e aí se trabalhou também inconscientemente em cima do mito de herói – que é aquela figura que passa por provações e que alcança uma espécie de redenção onde ele descobre coisas que só ele teve acesso e consegue superar o medo dele e se transformar e mudar a vida dele dentro da narrativa.

Tendo esses princípios norteadores para esta montagem, a parte da experimentação começou a tomar conta de todos os trabalhos, de oficina, de produção de objetos e todos estes desenhos do planejamento tiveram que ser transformados em cenários, personagens, figuras, para começar a articularmos esta edição cinematográfica com a projeção das sombras.

AUDIO 43 - PROTÓTIPOS, COMO SE CHEGAR NO MATERIAL DA CENA QUE SE TEM

Lembrar como é que foi este processo:

Então a partir da referencia do teatro de sombras na linguagem principal do espetáculo e dessa proximidade com o pré-cinema, o trabalho então era planejar e começar criar

protótipos para se experimentar nas cenas. Além das figuras das silhuetas gráficas que iam sendo criadas para ambientar os cenários e os personagens, uma coisa que fazia parte e que vinha da idéia do teatro de objetos, era esses elementos que faziam parte do mundo real tanto do personagem aventureiro quanto do público, essa relação mais direta com o público que ia assistir ao espetáculo.

Então, a composição deste personagem do aventureiro tanto se deu como um ator de teatro quanto como uma figura, uma silhueta de projeção em sombras. Tinham alguns elementos que faziam parte de um universo dele e só dele que eram: uma capa, um chapéu, as botas, um revolver, uma faca, um laço, um pelego, coisas que eram úteis para quem estava viajando a cavalo pelo Brasil e coisas que poderiam de alguma forma atrair a curiosidade de um Saci por onde ele estivesse passando.

Uma parte interessante desse processo foi que eu convidei outro diretor para me assessorar nesta parte dramática de direção de ator e mais o meu colega de cena, nós inventamos uma viagem próxima a Porto Alegre que fosse à barranca de um rio, o Rio Jacuí, onde eu acreditava que existia uma grande concentração de Sacis ali perto de Porto alegre e nós então fomos fazer um acampamento, uma saída de campo para caçar alguns sacis num taquaral próxima dessa beira de rio. Foi uma experiência muito interessante porque nós fomos pegos pelo Saci ao invés de caçar um Saci naquele lugar.

Ficou comprovado que esse antagonista do Saci que seria esse aventureiro, ele era na verdade, o personagem principal da história e não o Saci. Se não houvesse ninguém para o Saci assustar ele não teria força nenhuma dramática. Então, a partir desta idéia, desta saída de campo, onde nós fomos castigados pelo Saci gaúcho aqui perto de Porto Alegre, se descobriu a importância então, desse bode expiatório pras assombrações do negrinho perneta.

A construção desse personagem se deu muito em cima da minha própria história pessoal, de quando eu era criança, adolescente, que gostava muito de acampar, de viajar, desse contato com a natureza, e dessa fascinação pelo assombrado e pelo sobrenatural, que eu acredito que toda criança tem isso, por mais urbana que ela seja ela sempre tem essa ligação a esse lado mais ancestral do ser humano que é essa questão mais primitiva esse jeito que a gente tem de assustar e ser assustado e se divertir com isso aí, que é próprio também da alma do Saci Pererê.

Então, esses objetos que foram criados para o espetáculo tinham essas funções: uma que era de aterrar o personagem num mundo real e o espectador ia junto com ele e, outra que era fazer com que se criasse uma porta onde o espectador pudesse viajar no mundo sobrenatural que era o mundo do saci e da linguagem das sombras. Se usou o lampião a querosene que era um elemento interessante de criar uma atmosfera de penumbra, uma luz amarelada que remetia pro mundo antigo, pro passado, pro cheiro de querosene queimando, pra falta da luz elétrica, esses elementos mais próximos da vida do interior.

E aí então se chegou à questão: BA, o cavalo, ele faz parte do mundo físico, mas como não tem como representar um cavalo fisicamente no palco, ele vai ser uma entidade do mundo das sombras. Começou a se criar uma conexão entre o personagem físico que o ator fazia que era o aventureiro e a capacidade dele de transitar entre o mundo das sombras e o mundo real em que o espectador estava.

Levantou-se esses materiais, criou-se esse personagem que era o ator e começou a se criar estas portas, essas passagens, onde esse ator conseguia atravessar para o mundo das sombras, se transformar numa figura projetada, numa silhueta e a partir daí se relacionar, interagir e presenciar essas assombrações do Saci Pererê.

Essa convenção também serviu para que a gente entendesse que o Saci nunca ia ser materializado no mundo físico. Ele sempre ia estar numa situação de assombração, de luz, de sombra, de contraste, no mundo de trás do pano, de trás da tela.

A partir dessa definição dessas fronteiras e de que só o aventureiro conseguia passar de um lado para o outro, se fez toda a direção de ator e de cena. Claro que antes disso aí se criou cenários onde a gente conseguia ilustrar o pampa gaúcho já que a gente não tinha uma referência muito clara de como era a ambientação e o meio em que vivia o caipira mineiro e paulista que era onde realmente existia muito Saci no Brasil.

Então, a gente começou a puxar essa referencia da ambientação, da estética e da própria cultura do espetáculo para o nosso jeito gaúcho de ser. Isso ia criar uma identidade mais direta com o público, ia criar uma facilidade de referencia estética e conceitual, e a gente ia poder avançando com mais facilidade dentro da narrativa. Apareceram cenários do pampa, com porteiras, com cercas, com cavalos, vacas, propostas de algumas cidades, alguns vilarejos, e isso foram sempre sendo criado e sendo limpo, porque à medida que a gente ia avançando no movimento das figuras, ia tendo uma necessidade de dominar este material de cena, que é uma coisa difícil para uma produção em teatro de sombras, e aí então a questão do espaço foi determinante para se avançar nesta questão do formato do espetáculo.

Uma sala de 2mx2m já não fazia mais juz ao que se estava criando. Passamos a trabalhar dentro duma garagem que tinha um pouco mais de espaço, onde a gente podia fazer experiências mais elaboradas, mais complexas, não projetar mais numa parede, mas pendurar uma tela, ver a projeção dos dois lados e assim por diante. Até se chegar à necessidade de sair desta garagem e ter um espaço cada vez maior para que o sombrista tivesse mais possibilidades expressivas de trabalhar não só com as figuras e com as silhuetas, mas com o próprio corpo. Essa foi uma parte determinante no formato final do espetáculo.

Nunca foi feito nenhum trabalho durante esta parte de experimentação, improvisação com relação ao acabamento final das cenografias, do que o público iria ver, sempre se optou pela parte utilitária do espetáculo, ou seja, no final dessa montagem o que agente tinha era um pedaço de pano pendurado e não uma empanada ou uma decoração com uma tela esticada. E isso deu uma característica também, de estilo e de estética pro todo do espetáculo. Assumiu-se que esse espetáculo seria pobre de materiais e rico de simbolismos. Isso foi um grande ganho para esta produção porque o espectador, a crítica e a própria classe artística quando via este espetáculo montado em cima de um palco tinham um grande preconceito por ele não inspirar nenhum valor, não tinha nenhum material luxuoso ou que inspirasse grande qualidade na produção, parecia uma grande mentira, uma farsa quando se via pedaços de bambu sustentando uma tela.

Mas no momento em que o espetáculo começava, apagavam-se as luzes do teatro, agente podia sentir então a força dramática da linguagem do teatro de sombras e do cinema numa articulação que aparentemente nunca ninguém tinha visto acontecer daquele jeito. Era uma grande bruxaria, onde coisas muito simples se transformavam em imagens inexplicáveis e assombrosas. E aí o peso do ator fazia sentido, porque ele conseguia quebrar este devaneio e sempre trazer o espectador de volta para aquela situação de que realmente eram pessoas que estavam ali, que era uma brincadeira, que era sério, que existia uma bruxaria e que era imprevisível da onde que poderia sair à próxima assombração daquele espetáculo.

Esse foi um grande ponto e serviu para orientar o trabalho. A partir daí então se criaram essas figuras que foram feitas através de desenhos, recortes em papelão, esses recortes em papelão foram testados e depois que eles foram aprovados dentro da estética total do espetáculo eles foram construídos em chapas de madeira para que eles pudessem sobreviver e não ocasionar manutenções freqüentes pro tipo de utilização que tinham eles tinha dentro no

espetáculo. Já que o espetáculo era feito por dois atores sombristas, esse material todo sempre sofreu muita agressão física, sempre teve um trabalho muito duro com este material. Ele não podia quebrar, tinha que resistir a ficar exposto ao chão, a ser pisado, a ser atirado, a ser removido com rapidez, transportado de um lugar para o outro, resistindo a espaços que não eram exatamente salas de teatro.

Esse processo foi muito interessante porque se criou muitos protótipos que foram testados sistematicamente até se chegar ao resultado final. Muita articulação foi inventada e que não deu resultado nenhum. O excesso de complexidade sempre levou a soluções mais simples e mais eficientes que eram silhuetas compactas sem articulações, muito robustas, muito resistentes.

AUDIO 45 – CONSTRUÇÃO DO ESPETÁCULO DO *SACY PERERÊ*

A Iluminação né!

Uma parte importante da construção do 1º espetáculo do *Sacy Pererê* foi à questão da descoberta da iluminação adequada para fazer um teatro de sombras muito próximo da própria história. O inicio deste processo de pesquisa com o equipamento de luz iniciou com lanternas a pilha, lanternas domesticas, bem comuns, que eu já tinha algumas, que eu usava para camping, até as que eu tinha dentro de casa.

Esse meu processo começou com desmontar as lanternas e entender como era o funcionamento daqueles focos luminosos. As lâmpadas das lanternas têm 1watt e meio de potência, então precisava ter uma qualidade de escuridão muito grande para a gente poder ver a projeção daquelas lampadazinhas, mas elas tinham uma qualidade muito interessante porque elas eram muito pontuais, um filamento muito pequeno e a partir desta idéia foi se desconstruindo a lanterna e se construindo um equipamento de iluminação baseado naquele princípio. Outro ponto foi retirar as pilhas, já que elas eram consumidas praticamente em duas horas, três horas de experiência a gente consumia meia dúzia de pilhas, então para não ter este custo se investiu nos eliminadores de pilha. Ligavam-se as lanternas na eletricidade e aí podia ter um tempo maior de experimentação sem aquele custo e aquele descarte. Depois foi dimerizada uma lanterna, ou seja, a gente podia ter o controle da potência da lâmpada e a partir deste potenciômetro abriu-se outro campo, já não se usava mais o ligar e o desligar a seco, com o clique do botão, mas sim com o *"fade*", ou seja, iniciava-se do ponto zero e ia até o máximo de intensidade luminosa da lâmpada.

A partir desse resultado, foi possível a gente perceber realmente a dinâmica que poderia se chegar com mais de um foco luminoso, o controle da potência destas lâmpadas e se investiu algum tempo nesta parte, isto é, criamos alguns equipamentos de baixa potência e de fácil controle. Neste ponto aí a gente já estava então comprando as lâmpadas de baixa potência, soquetes, fios, começando a lidar com soldas, com eletrônica básica, com as voltagens, diferentes voltagens para os eliminadores de pilhas.

Até que a gente chegou à seguinte descoberta: a potencia daquelas lâmpadas era muito pequena para ser vista para um público que a gente pretendia atender que era muito grande e o grande nesta época era um público de 50, 100 espectadores numa platéia. Então, eu contratei um técnico, um eletrotécnico, que através de um protótipo que eu tinha, com controle de potencia para lâmpadas convencionais, essas incandescentes – eu contratei-o para trabalharmos com a lâmpada alógena e aí nos passamos a vatagem de 1, 5 para 50 watts. Nós multiplicamos bastante a nossa potencia e isso nos deu outra visibilidade daquilo que nós estávamos criando, dos cenários, da qualidade visual do material.

Até então não se tinha trabalhado nunca com cores em função desta potencia e da cor não aparecer com uma potencia baixa. À medida que a gente chegou nestes 50 watts, a gente conseguiu trabalhar com transparência do vidro, do plástico, depois do celofane, da gelatina. Mas como neste ponto da pesquisa a gente já não tinha mais tanta verba para se gastar a própria pesquisa começou a se direcionar para o caminho de se resolver a necessidade do espetáculo.

Então, foi investido nesses equipamentos para ligar e controlar as lâmpadas alógenas construiu-se um kit de duas lâmpadas com potenciômetros, com transformadores, com bi voltagens, ou seja, a gente tinha um kit que poderia levar para qualquer espaço, ligar ele e saber que ele ia dar um resultado sempre preciso daquilo que a gente estava criando. Trabalhamos com este equipamento de iluminação no 1º ano, desde a estréia do espetáculo, até o 1º ano quando nós saímos deste universo de 100, 200 espectadores e começamos a trabalhar num mundo comercial mesmo dos espetáculos, dos festivais, dos teatros grandes, dos grandes públicos, grandes divulgações. O nosso primeiro problema com este equipamento foi atender uma platéia de 600 espectadores, então triplicou o nosso número de olhos e espectadores curiosos para assistir o nosso espetáculo e automaticamente esta potencia começou a ficar defasada porque o último espectador da última fileira não conseguia ter uma visão clara do que estava acontecendo, ele tinha um cansaço visual muito grande que os espectadores da 1º fila não tinham. Investiu-se em equipamentos de três vezes esta potencia já que tinha crescido 3 vezes o número de público, nós resolvemos investir num equipamento com a mesma configuração mais compacto, mais robusto,mais resistente e com mais potencia.

Isso foi feito e deu uma qualidade muito grande para o espetáculo, então a gente começou a conseguir a poder atender outros eventos, outro número de espectadores, e chegamos a platéias de 1000 espectadores onde este novo equipamento, esta nova potencia atendia a todos muito bem, com uma qualidade muito boa.

Além disso, aí, a pesquisa de iluminação do espetáculo, não foi para o lado da cor da cena, porque a proposta era fazer um trabalho mais tradicional em cima da experimentação mesmo, então não tinha este virtuosismo, essa necessidade de trabalhar com uma gama muito grande de cores, mas sim fazer com que a cor trabalhasse em cima da dramaturgia que era a questão do personagem. O personagem, como era um negro, ele tinha que contrastar muito com o branco da luz, isso era uma coisa muito interessante, e o ponto colorido do espetáculo era a touca vermelha que o personagem usava. Praticamente isso definiu a identidade visual do espetáculo, ou seja, era branco, preto e vermelho. Em algumas cenas onde tinha situações mais mágicas, de um poder, digamos místico, do espetáculo, a cor também participava, que era os elementos que possuíam um poder, uma força religiosa ou sobrenatural, fora isso o espetáculo era todo praticamente todo em preto e branco em alto contraste. A grande evolução técnica deste espetáculo foi o controle e essa dinâmica cinematográfica que se conseguiu com esse controle de potenciômetros nestas lâmpadas alógenas.

Conseguimos criar um equipamento muito ágil que cada um dos dois sombristas, manipulava, lidava de uma forma que conseguia dar uma continuidade, conseguia trazer a idéia de movimento, de *traveling*, de *zoom*, de *fade*, de cortinas de luz, de sobreposição. Esse equipamento é que deu a primeira idéia de decupagem da linguagem cinematográfica, ou seja, a partir daí se trouxe o conhecimento teórico que se tinha estudado com os inventores da edição cinematográfica e foi então adaptado para a linguagem do teatro de sombras. Depois foi uma questão de tempo de se registrar este processo, escrever o que significava este tipo de movimento de luz e conseguir ter um código, um vocabulário, uma linguagem em que a direção conseguisse se comunicar com os atores, já que eu fazia o papel de diretor e ator ao mesmo tempo, e se entender como isso funcionava a favor da narrativa, do contador de histórias através de luz e de sombra. Isso só foi possível porque sempre se entendeu que a

essência deste teatro de sombras que nós fazíamos nascia da escuridão. Todo o processo de pesquisa deste equipamento foi feito a noite em ambientes, em oficinas e salas muito escuras e isso nos dava a possibilidade de ver a transição da baixa potência de 1watt e meio até os 150, 250, 400 watts que hoje a gente trabalha nos nossos espetáculos, nas nossas performances. Esse processo foi muito interessante. Eu considero a parte mais importante do trabalho do artista das sombras é esta pesquisa da iluminação, da estética gráfica do seu espetáculo e da pesquisa com os materiais e como lidar com tudo isso ao mesmo tempo dentro da composição plástica das cenas dentro no teatro de sombras. Leva bastante tempo. Foi a parte mais exaustiva e cara da montagem deste trabalho, mas que permanece hoje como uma característica importante de como é que a Cia Teatro Lumbra lida com esta dinâmica nas suas produções e também dá uma liberdade muito grande que em outros espetáculos é difícil a gente perceber esta autonomia, essa liberdade e essa postura que o artista das sombras da Cia tem dentro da cena. Faz com que a gente seja um artista um pouco diferenciado um pouco diferenciado dos outros gêneros do teatro de animação e das artes cênicas.

AUDIO 46 - ESPAÇOS UTILIZADOS NO PROCESSO CRIATIVO DO *SACY*

A questão da descoberta do espaço se deu gradativamente com as experiências. Começou numa sala muito pequena, numa biblioteca que era um quarto da minha casa, depois passou para a garagem, esta foi adaptada para conseguir uma pouco mais de espaço, desta garagem fomos para um pequeno estúdio que também espremia o espetáculo. Apesar de ter um formato idealizado ele teve que ser espremido nesse espaço que era um problema que nos tínhamos aqui em Porto Alegre na época que era a falta de espaços para ensaio.

Como se tratava de um espetáculo de sombras e precisava ter esse isolamento da iluminação externa, foi um agravante que fez com que a gente praticamente dirigisse todas as cenas dentro deste espaço apertado. Quando o espetáculo estava prestes a estrear, nós tivemos a necessidade de sair dali e fomos para um grande armazém, onde pudemos perceber como era realmente o formato e adaptamos algumas cenas para este novo espaço mais amplo. Tivemos mais liberdade para nos movimentarmos e coreografarmos as nossas ações dentro deste espaço amplo. A partir daí, o formato se definiu. As únicas adaptações que nós fizemos depois foram para espaços menores, nunca para espaços maiores. Inclusive algumas vezes, quando íamos para um palco muito grande, tínhamos a impressão que o espetáculo tinha uma escala muito pequena, ocupava um espaço cênico muito pequeno, mas isso só enquanto o espetáculo não estava em ação, não tinha iniciado, depois que se iniciava ele se tornava grandioso, tinha uma visibilidade muito maior e impressionava muito o público. Essa relação de entendimento do espaço para o espetáculo *Sacy Pererê* foi muito gradativo, em escalas do bem pequeno para o muito grande e isso em algumas vezes assustava ou prejudicava a nossa *performance*.

Hoje a gente entende que esta descoberta assim como o processo da potência, de começarmos com uma potência baixa e ir até uma potência ideal faz parte de um caminho muito interessante, muito...(pausa longa) é um processo necessário que o artista que trabalha com esta linguagem precisa passar. Nunca um artista das sombras vai conseguir ter uma compreensão clara se ele iniciar com o ideal. O ideal é sempre um inimigo para as pequenas descobertas que o artista das sombras precisa passar para criar o seu estilo e pensar sobre o seu conceito, sobre a sua técnica, sobre o gênero que está trabalhando.

AUDIO 47 – ESPAÇO DO SOMBRISTA NO ESPETÁCULO DO *SACY*, DRAMATURGIA CRIADA, NARRATIVA CRIADA, AJUDA DE AMIGOS

A questão do espaço de trabalho do sombrista no *Sacy Pererê* teve diferentes etapas: existia o espaço atrás da tela onde nós fazíamos as primeiras experiências com a projeção de cenários, o movimento dos personagens, das figuras; depois nós tivemos outro momento que foi a necessidade de espaço para a sombra corporal.

Esse espaço teve que ser ampliado, o recuo dessa tela até o fundo fez com a gente tivesse que ampliar este espaço para poder caber as sombras do corpo e esse espaço quando passamos para o espaço maior se transformou de novo porque aí tínhamos o espaço da frente que nos espaços pequenos e de experiências a gente não tinha. À medida que nós começamos a ultrapassar a tela, ir pra frente e usar o proscênio, vieram também às diversas soluções da dramaturgia do espetáculo: do ator que se transformava em sombra, do ator que saia do mundo das sombras e se transformava em ator real, de carne e osso, com seu cheiro, sua respiração, seu suor que naquele mundo fantástico das sombras não existia.

Romper a barreira da tela foi uma descoberta muito importante para a concepção final deste trabalho é o que realmente dá essa característica de experimentalismo dele. É o que o torna uma obra de arte vitoriosa no campo da critica artística, da originalidade, do estímulo que causa no espectador, na criança principalmente, porque ficamos jogando o tempo todo com este mundo sobrenatural da sombra e o mundo físico em que todos nós estamos inseridos.

Isso foi uma descoberta muito interessante e foi próprio dessa conquista de um espaço maior para se experimentar estas possibilidades.

O processo de descoberta desses elementos dramáticos sempre foi muito associado às dificuldades de poder priorizar o que era realmente importante para a narrativa. Existia planejamento de cenas desenhadas, descritas, construídas que à medida que a dramaturgia tentava se fixar no que realmente era importante contar, essas cenas tinham que ser descartadas. Para o processo do diretor isso é uma coisa difícil, já que eu fazia o papel de quem construía, pesquisava, atuava e dirigia. Chegou um momento que tinha um material tão rico, mas ao mesmo tempo se afastava tanto da narrativa, da dramaturgia que a gravação através de vídeo, na época VHS, foi fundamental para eleger o que realmente era importante.

O meu trabalho era criar as cenas, construir as cenas, encenar através de improvisação e de experimentação dessas cenas, dirigir essas cenas dentro da própria cena, gravar e registrar todas elas e depois avaliar o que tinha sido feito. Muitas vezes esse processo não rendia, não dava um resultado de mudanças importantes. As mudanças eram sempre muito pequenas porque o processo era muito demorado e complicado. A gravação que foi feita em horas, daria para se chegar numa conta de 50 a 60 horas de gravação. E quanto mais próximo se chegava do final deste processo, mais difícil era de encontrar a origem daquilo o final daquele outro processo ou como se chegou naquela cena ou porque se optou por uma coisa e não pela outra. Esse processo começou a se tornar uma coisa caótica e começou a gerar uma loucura na direção deste espetáculo porque não se tinha mais noção exata do que gerou aquele resultado.

Quando eu me dei conta disso eu mudei a minha forma de trabalho que já vinha trazendo a abertura do processo. Desde o inicio da pesquisa eu sempre convidei pessoas para ver aquilo que eu descobria, as experiências que estavam sendo feitas, e sempre tive um retorno direto, principalmente das composições estáticas que eu estava criando, ou seja, projeção de cenários, com alguns pequenos personagens que cruzavam dentro daquela pintura, vamos chamar de pintura com luz e sombra. Pequenos movimentos de luz que se

faziam nestas primeiras experiências davam a dinâmica, e movimento que parecia ser o inicio do processo cinematográfico, da dinâmica do cinema. Quando isso começou a se intercalar e buscar uma seqüência e um movimento contínuo, esse processo começou a se tornar essa complicação: onde começa isso? Onde termina? Será que esta sendo lido da mesma forma como esta sendo planejado?

Então eu comecei a convidar pessoas que eram do meio do teatro de animação, que não tinham experiências com teatro de sombras, de ver espetáculos, mas que podiam ter uma leitura mais próxima da minha loucura como artista, do meu processo de ficar criando aquela profusão de cenas. Isso já era bem próximo do final da produção deste espetáculo. Aí eu já tinha uns 20 a 30 minutos de um plano seqüência contínuo, de algumas trilhas sonoras.

Essas pessoas me deram um retorno muito interessante, principalmente o Antônio Carlos Sena, que é uma pessoa que eu tenho uma estima muito grande, tem uma experiência muito grande com o teatro e com o teatro de bonecos e uma das poucas coisas que ele me disse foi assim: **"O trabalho é muito bonito, mas tu não podes te deslumbrar com o que tu estás fazendo!"**

Isso foi um baque muito grande, eu não quis nem perguntar para ele o que era deslumbramento e o que era bonito, mas a partir disso eu tive a coragem, como diretor, de **amputar** as cenas. Tudo o que era um devaneio descarado no meu processo, que mesmo sendo bonito e sendo interessante de fazer eu comecei a cortar.

Neste processo eu já estava então indo de encontro a outros artistas como, por exemplo, Gerson Fontana, que é um artista de Santo Ângelo, um diretor e ator de teatro, que teve a oportunidade de fazer uma oficina com o Gioco Vita na Aldeia de Arcozelo, se não me engano em 1993, 1994, ele trouxe para Porto Alegre uma vivência com o Teatro de Sombras que eu tive a oportunidade de fazer, onde eu me deparei justamente com um contato mais filosófico com a sombra que eu até então não tinha. E depois eu tive a oportunidade de ver uma apresentação do Gioco Vita no Festival Internacional de Teatro de Canela, onde eu vi esta dinâmica quase que (pausa)... Eu tive o deslumbramento com a arte do teatro de sombras neste espetáculo, onde eu vi o poder que a trilha sonora tinha, o quanto que o trabalho do ator era importante para criar essa fascinação do espetáculo, mas ao mesmo tempo eu me deparei com a realidade de um grupo europeu de 30 anos, na época, e da minha inexperiência montando meu primeiro trabalho. Eu sabia que eu como brasileiro e que tinha uma oportunidade única de montar um trabalho eu não tinha a mesma oportunidade de um grupo europeu que eu estava assistindo, então eu tinha que inventar o meu jeito de fazer. E aí eu mudei muito a minha forma de ver e fazer o espetáculo.

Quando eu me aproximei do final desta montagem, que eu já tinha uma narrativa, já tinha uma estrutura dramática que eu precisava cumprir, precisava contar aquela história, me faltavam cenas cruciais do desenvolvimento dessa narrativa. Foi aí que eu tive então a grande descoberta dentro deste processo que foram as últimas cenas, talvez as mais interessantes e as mais simples porque elas trabalharam justamente com uma poética que eu fui construindo do mais complexo, do mais rico, até o mais essencial, mais minimalista. Isso deu essa característica ao espetáculo, tenho nele cenas muito ricas graficamente e outras completamente isentas de cenografia, de ambientação. Isso faz com que a linha dramática do espetáculo, enquanto ele está acontecendo, seja muito diferente de uma cena para outra. O meu trabalho então foi costurar essas cenas, que elas tivessem uma fluidez e dessem esse resultado que eu tenho hoje, que é um espetáculo dinâmico e com uma linha dramática muito ondulada, com picos, com colinas, com vales, aonde a gente vai mergulhando por esta forma de fazer um teatro de sombras mais livre, mais arejado para o artista que está interpretando esses personagens.

AUDIO 48 – O TRABALHO COMERCIAL DO ESPETÁCULO SACI PERERE

A partir do dia da criança de 2002, iniciou-se o trabalho comercial do *Sacy Pererê*, nós fizemos uma temporada muito interessante no Teatro de Câmara Túlio Piva em Porto Alegre, onde a gente teve um público curioso, interessado. Nesta primeira temporada a gente fez questão de conversar com a platéia, fazer um bate papo após espetáculos, mostrar o que o espetáculo tinha de material de cena, truques, de material inventado, brinquedos, coisas desse tipo. A criança sempre foi uma propaganda muito interessante para a gente. Uma das coisas que provocou esse público a conhecer o espetáculo foi um slogan que eu criei: "Espetáculo para crianças corajosas", ou seja, o próprio espetáculo lidava com essa relação do medo do escuro, do enfrentamento de coisas que a gente não conhece, mistérios, bruxaria, fé, um pouco a ver com esta traquinagem própria do Saci Pererê.

O processo de marketing desse espetáculo também usava este recurso de pregar uma peça, de atrair através do medo e aí é claro que o espetáculo encontrou várias crianças corajosas e outras nem tanto, as reações desse público infantil foram sempre muito ricas.

Este espetáculo, antes de começar comercialmente, teve um processo muito interessante, que foi de circular por 16 regiões do orçamento participativo, na época o PT, que tinha inventado esse processo político aqui na cidade, tinha um projeto chamado *cultura para todo o lado*, que era da descentralização da cultura da prefeitura de POA. Já existiam núcleos organizados em 16 regiões da cidade e nós nos dispusemos de fazer um retorno de interesse público para a própria prefeitura que tinha financiado o projeto de apresentar este espetáculo nestas 16 regiões.

Foi fundamental para a gente descobrir as possibilidades de adaptação deste espetáculo em vários espaços, apresentamos em ginásios, pátios de escolas, cantinas, salas de aulas, clubes, estacionamentos. Foram muito interessantes estas possibilidades porque na estréia desta pequena turnê experimental do espetáculo o cenário do espetáculo caiu, foi necessário fazer uma reforma grande porque ele caiu no meio da cena, nós tínhamos um operador de som que largou a operação de som e segurou o cenário para que pudéssemos terminar esta apresentação. Foi próprio do Saci Perere, dessa fama que ele tem de pregar peça, de fazer traquinagem.

O público misturou vaia com aplauso, alguns perceberam o nosso esforço, outros realmente acharam que era uma pilantragem. O espetáculo como usava materiais muito estranhos para um espetáculo infantil, ele não sugeria uma produção muito luxuosa, desenvolvida e séria. Mas logo depois a gente corrigiu estes pontos e não tivemos mais esse problema. Isso nos deu a facilidade depois de entrar num teatro como o Teatro de Câmara Júlio Piva, que tinha um formato ideal para este espetáculo, não era um palco nem grande nem pequeno, tinha uma platéia que era muito próxima, um teatro muito intimista que nós temos. Criava esta relação direta do mistério sugerido pelo espetáculo e do medo que este público sentia e como eles reagiam.

No ano seguinte nós fizemos a inscrição dos nossos primeiros festivais. Ganhamos dois prêmios importantes aqui na cidade, que é o Tibicuera de Teatro Infantil, nós vencemos os prêmios de direção, iluminação e trilha sonora com o espetáculo recém iniciando a sua carreira. Fiquei muito feliz de receber este premio de iluminação por ser um espetáculo de teatro de sombras e por eu não ser um iluminador, ser um cenógrafo que estava pesquisando esta linguagem, este gênero e já arrebatar o gosto da crítica da minha cidade. Depois fomos para Florianópolis e recebemos o Prêmio Isnard de Azevedo de trilha sonora e iluminação. Seguimos participando de vários festivais. A partir daí o Saci começou a ter uma carreira de

sucesso, fizemos outra temporada em POA que foi muito interessante: a criança que levasse um desenho do Saci pagava meio ingresso, então a criança começou a trazer para gente uma forma de ver o Saci, que unia com o ponto de partida desse projeto que era justamente um livro de depoimentos que Monteiro Lobato organizou sobre como as pessoas viam o Saci. A gente conseguiu chegar ao próprio rabo, morder o próprio rabo com este projeto. Nós temos uma coleção de desenho e de ilustrações destas crianças que foram estimuladas nesta temporada e que demonstra o quanto esse mito, essa figura esta dentro do imaginário infantil, popular, e colaborou muito para a gente criar um acervo maior para a nossa pesquisa. Depois fomos circular pelo Brasil em turnês em projetos maiores. Hoje praticamente o *Sacy Pererê* levou a Cia Teatro Lumbra a conhecer 80% do território brasileiro, tivemos pequenas chances de ir para o exterior, mas por uma questão de logística e de própria preparação do espetáculo não aconteceu de a gente sair, isso é uma dificuldade que existe para espetáculo como o nosso que trabalham como que trabalham com um cenário diferenciado, fora do padrão, um peso também um pouco acima do que os outros grupos de teatro de bonecos costumam trabalhar. Não nos permitir levar o espetáculo para fora do país a não ser uma ou outra vez aqui na fronteira do RS com a Argentina e com o Uruguai.

Hoje a gente tem o privilégio de não fazer esforço para vender espetáculos do repertório, deste espetáculo especificamente, porque ele se consagrou como sendo um espetáculo referencia no Brasil da linguagem experimental e da pesquisa desse gênero do teatro de animação. A partir disso houve uma grande manifestação por parte do público de querer aprender, de querer ver, de conhecer como é feito isso. Sempre existe uma pequena palestra após o espetáculo justamente para estimular e difundir a natureza deste trabalho e também nasceu uma vivência, uma oficina de teatro de sombras para atender essa demanda que a gente descobriu apresentando o espetáculo por estas regiões do país. Então hoje a gente tem o privilegio de ter um espetáculo num formato muito adequado para circular por qualquer região do País e uma aceitação muito boa de um público muito curioso já que o teatro de sombras é pouquíssimo difundido aqui no nosso território.

AUDIO 49 - A TRILHA SONORA

A trilha sonora do espetáculo *Sacy Pererê* foi uma parte da criação muito interessante porque o espetáculo foi todo, a parte de imagem foi toda criada em cima de trilhas aleatórias que só inspiravam mistérios, as partes românticas ou as partes de ação. Estão esta trilha aleatória serviu para conceber a parte visual, mas na medida em que a gente ia criando esta dramaturgia e descobrindo como narrar o espetáculo, as trilhas começaram a aparecer através das gravações de vídeo, ou seja, as cenas que eram gravadas eram passadas para quem iria criar a trilha que no caso era o Gustavo Finkler e ele musicava as imagens do vídeo. Quando nós tínhamos dificuldade de criar uma cena, nós pedíamos para o Gustavo criar uma trilha em função de um clima que a gente desejava e a partir desta trilha era composta a cena, o ritmo da cena. Foi um trabalho feito a duas mãos, tanto nós fornecíamos imagens para ser criada a trilha sonora como o músico produzia uma trilha sonora genérica para que nós criássemos as imagens. Foi muito interessante porque o Gustavo usou elementos exóticos para uma trilha sonora que no caso eram chaleiras, baldes, água, sucata em geral e isso deu uma proximidade sonora muito grande na parte plástica porque a gente também utilizava muita sucata e elementos domésticos, então essa relação sonora e visual foi um ponto alto desta produção e demorou um pouco para se criar esta coreografia descobrir este ritmo das imagens editadas dentro da trilha sonora mas quando se buscou isso e se alcançou este resultado nós conseguimos ter uma grande força dramática através das canções da parte instrumental e também dos efeitos sonoros que foram aplicados depois, então alguns truques na trilha sonora como panorização são interessantes porque dão uma idéia sonora de movimento dos

personagens na cena ou seja, o som viaja da esquerda para direita e da direita para esquerda dando uma sensação física da trilha dentro do espetáculo. Uma percepção que nós tivemos depois é que, como a Cia trabalha equipamento de som próprio, nós tínhamos o cuidado sempre de posicionar as nossas caixas de som muito próximas de nossa tela de projeção para que o público tivesse a sensação de que toda a trilha, e o som que estava sendo ouvido, eram originados daquele pano ou daquelas projeções de luz ou de sombra, diferentemente se elas tivessem sido posicionadas nas extremidades do palco ou distantes da tela diminuindo um pouco este efeito de associação direta de som e imagem.

AUDIO 50 – COMO CHEGOU A SALAMANCA DO JARAU

A ideia de montar o texto a Salamanca do Jarau de Simões Lopes Neto, iniciou com a minha percepção de que o estado vizinho de SC tinha um grande interesse na cultura gaúcha. E viajando com o espetáculo *Sacy Pererê* eu também percebi isso dessa valorização, mas principalmente porque no processo do *Sacy* eu não tive a oportunidade de ir até Minas Gerais e São Paulo que era o verdadeiro foco mitológico do Saci Perere, onde nascia todo esse imaginário popular, eu não tive a oportunidade de ir até lá para fazer esta pesquisa, para descobrir como era o caipira, como era o matuto que vivia ali na fronteira entre São Paulo e Minas Gerais. Então com a Salamanca do Jarau esta escolha já indicava que seria possível fazer dentro da proposta que se tinha e da verba que estava se planejando para esta montagem fazer uma pesquisa de campo no interior gaúcho em forma de uma aventura.

Todo o projeto iniciou a partir daí, da leitura da obra de João Simões Lopes Neto, das biografias que alguns autores escreveram sobre ele e aí a partir disso então, de um planejamento de uma aventura, onde eu e mais dois colegas que fazem parte do elenco iríamos percorrer de Porto alegre, quase dois mil quilômetros de distância visitando a cidade de Pelotas para conhecer a vida e a obra do autor, em contato com alguns pesquisadores lá de Pelotas que é a terra natal de Simões Lopes neto. Depois dalí irmos até o Cerro do Jarau que é esse lugar místico e mítico onde acontece, onde ele situa, o conto, a obra dele, e depois ir até a região de Uruguaiana para conhecer as instâncias antigas onde vivem ainda os gaúchos a moda antiga com seus hábitos, suas peculiaridades e que estão intimamente ligados com o personagem do conto da Salamanca do Jarau, que é o gaúcho pobre Blau Nunes.

Se nós percorrêssemos essa trajetória, nós teríamos material em vídeo, em fotografia, impressões da viagem que nos dariam todas as referências necessárias pra montar esta obra.

Fizemos esta viagem que levou 7 dias e recolhemos todo este material. Foram mais ou menos umas 200 fotos, umas 6 horas de vídeo e além deste material nós já tínhamos preparado alguma coisa, anteriormente em Porto Alegre, gravando algumas enquetes no acampamento farroupilha que acontece durante a semana farroupilha aqui, onde tem uma reunião de muitos gaúchos, muitos tradicionalistas, famílias, prendas, crianças que exaltam a tradição gaúcha e que se reúnem num acampamento durante uns 15 dias e onde a gente teve a oportunidade de entrevistar alguns pra perguntar sobre a Salamanca do Jarau.

Esta enquete foi muito esclarecedora porque mostrava o orgulho do gaúcho e a falta de conhecimento sobre as suas origens que é o que retrata este conto, que narra este conto, a gênese do gaúcho tipicamente brasileiro. Foi muito interessante fazer este comparativo, e a partir daí eu tive mais certeza de que esta obra, apesar de ser uma montagem muito difícil e ter pouquíssimos artistas que se arriscaram a montar ela, daria um resultado muito interessante e seria uma forma de marcar a linguagem do Teatro de sombras que a companhia Lumbra está desenvolvendo com uma história que comportava todo esse mistério, essa riqueza das fontes de pesquisa, das nossas origens e principalmente por se tratar duma

caverna, a Salamanca do Jarau, nada mais é do que uma gruta, e que realmente existe. Essa aventura iria proporcionar esta vivência de nos aproximarmos de uma gruta, onde a gente poderia fazer comparações com o Mito da Caverna de Platão que é uma alegoria muito interessante e que também norteia esse modo de pensar em fazer teatro de sombras da Cia Lumbra. Essa foi uma das partes que deu um diferencial muito grande e uma qualidade muito interessante para esta montagem.

AUDIO 51 – PROJETO *A SALAMANCA*

Depois desta aventura que foi esta saída de campo, o trabalho era organizar estas informações e todo o material que foi estudado, que não se resumia apenas ao conto, mas a tudo que envolvia esta obra de arte, da literatura e de um escritor que se consagrou por um estilo regional e ao mesmo tempo foi um precursor do modernismo na literatura brasileira.

Muito mal compreendido o autor e esquecido no tempo, isso daria certo trabalho para defender, pra justificar, mas que ao mesmo tempo tinha substancia para que fosse feito um projeto de montagem interessante. Uma das coisas que aconteceu no caminho deste projeto foi um seminário durante a feira do livro de Porto Alegre, onde alguns filósofos foram falar sobre a obra do João Simões Lopes Neto. Foi lançado também uma história em quadrinhos, que é uma coisa rara de se ver hoje em dia, uma linguagem literária como a história em quadrinhos servindo para divulgar o folclore brasileiro.

Foi um acontecimento que me ajudou bastante. Esta história em quadrinhos praticamente servia como um storyboard do planejamento de todas as cenas que iriam ser elaboradas para o espetáculo e descobri também que estes filósofos já se reuniam a muito tempo como um grupo de estudos com a ajuda do Instituto de João Simões Lopes Neto de Pelotas para discutir a obra simoniana e naquela ocasião estava sendo discutida a obra que eu estava montando que era a Salamanca do Jarau. Isso proporcionou para mim uma abertura dos significados e dos mistérios que se tinha na obra. Questionaram-se basicamente os principais mistérios que envolviam este conto e ficou muito claro pela fala de todos os participantes era a obra máxima deste autor, uma das mais complexas, isso me deu um pouco de medo, mas ao mesmo tempo me deu uma exitação muito grande de saber que eu estava diante de um épico literário e que isso ia representar um esforço muito grande para resolver cenicamente.

O projeto partir desta visão mais ampla possível a respeito da obra e sempre levando em conta que raramente um grupo ou um diretor faz uma pesquisa tão abrangente, tão profunda como eu estava interessado em fazer. Comecei a pesquisar a unidade nuclear do mito, por exemplo, como se cria um herói? qual o significado do nº 7 que estava presente nas 7 provas que este personagem gaúcho passava? O que isso significava dentro de um olhar místico? Qual é a representação da caverna em diferentes leituras de diferentes povos do mundo em épocas distintas? Isso começou a abrir um grande horizonte e eu comecei a registtrar sobre isso, a escrever. Tornou-se um caderno, um grande compendio, sobre esta pesquisa que foi o que eu encaminhei para o FUMPROARTE, que é um fundo de pesquisa e produção artística aqui de POA que me beneficiou com uma verba para montar este espetáculo. Eu tive um surpresa muito grata de que a banca que selecionava ficou surpreso com a qualidade e quantidade de material que eu tinha conseguido reunir durante este processo de pesquisa.

Isso foi fundamental no momento da montagem, porque como a obra tem uma narrativa difícil, já que são três narrativas que se alternam numa mesma narração mudam a linha de tempo, mudam diegéticamente, falando na linguagem de cinema, ou seja, eles

trabalham em diferentes ficções de tempo para se contar história de personagens que vivem inclusive a mais de 200 anos presos há uma maldição.

Um dos personagens está preso a uma maldição há 200 anos. Isso cria uma dificuldade muito grande quando a gente trata de uma narrativa teatral que é de conseguir dar esses saltos no tempo, principalmente quando se trata da história que fala da gênese de um povo, conta a história de um gaúcho, fala de um bruxo amaldiçoado, conta a história da chegada dos primeiros mouros ao RS. Mistura toda esta parte dos nossos ancestrais com a figura desse gaúcho que convive conosco ainda, que está trabalhando de peão no campo, que abandonou a cidade, que cultiva esses laços mais telúricos com a natureza. Cria-se uma dificuldade muito grande de lidar com todos estes símbolos, todos estes elementos e ainda ter uma narrativa compreensível. Pareceu-me sempre, lendo o conto várias vezes, que a linguagem ideal para representar esta história seria o cinema mesmo, faria um filme de 2 horas e meia, um épico, com efeitos especiais, computação gráfica, estúdio com cenografias, locações maravilhosas, mas no caso era um espetáculo de teatro de sombras com o pré-cinema. A organização para se chegar numa dramaturgia que conseguisse encenar esse trabalho era fundamental essa organização. Esse próprio projeto conseguiu encaminhar grande parte das soluções para montar este espetáculo.

AUDIO 52 – A MONTAGEM , O SISTEMA CRIADO

Depois de selecionado este projeto, nós tínhamos um tempo pré- determinado para montar este trabalho. Uma das coisas que foi pensada no projeto antes de iniciar a montagem e as pesquisas com a linguagem do projeto, foi pensada a estética que este trabalho teria. Como no trabalho anterior eu tinha tido uma liberdade muito grande em inventar um jeito de contar uma história com teatro de sombras. Neste espetáculo eu não teria mais essas necessidades que eu tive anteriormente, bem pelo contrário, eu deveria avançar me desenvolver mais como pesquisador de uma linguagem e com uma pesquisa tão grande em cima de um tema.

Então o que foi elaborado para isso? Meu trabalho foi subverter aquilo que eu já tinha descoberto no espetáculo do *Sacy Pererê* para que a gente não tivesse um trabalho com uma linguagem muito semelhante, afinal eu já tinha agauchado uma lenda brasileira e agora eu estava trabalhando com uma lenda gaúcha. Eu não queria ter essa aparência de repetição neste trabalho, apesar de que esse trabalho era para o público adolescente e adulto. Eu podia então extrapolar um pouco na questão do nível de informação que eu iria passar para o público e da forma como eu iria fazer isso.

Uma das coisas que eu defini foi que, além do teatro de sombras que era a linguagem essencial deste espetáculo já que trabalhava com a caverna, com a transformação, com o tempo, com a mutação dos personagens, com a maldição, com o pecado cristão, todos esses simbolismos, essas alegorias estavam envolvidas com a linguagem que eu queria explorar das sombras eu comecei a arquitetar no projeto para botar em prática depois na montagem, um sistema que eu pudesse controlar a direção de uma forma muito concisa, ou seja, não desse muita liberdade para que este sistema de exploração, investigação e improvisação fugisse do controle. Então eu criei, blocos, 5 blocos principais onde eu contaria esta narrativa cheia de transversalidades na própria narrativa dela. E também criei um sistema que eu pudesse verificar como esta linguagem interagiria com as várias possibilidades experimentais que eu já havia descoberto: eu tinha o ator-manipulador, que é o sombrista que eu chamo, esse sombrista ele poderia estar atuando aparentemente ou de forma oculta, ele poderia estar utilizando uma figura, ou seja, a silhueta teria um papel também de figura simbólica, seria além de ser uma silhueta que produzisse uma sombra, ela produziria a imagem de sua própria

figura, como um símbolo. Eu tinha ainda a silhueta e a sombra, e também o ator e a sombra do ator. Eu mapiei essas diferentes possibilidades e como essas possibilidades poderiam ficar interagindo com o espaço cênico e com o foco do público.

Isso gerou alguns mapas e desenhos onde era possível através de ilustrações, descrever, como esta interação iriam acontecer. Ou seja, existia já um mapeamento da própria improvisação neste espetáculo. E aí o trabalho foi encontrar essas possibilidades, ver se aquilo era verdade ou uma mera teoria que iria alterar conforme a montagem do espetáculo. Muitas dessas indicações, ilustrações, descrições foram postas em prática e realmente se evidenciaram como possibilidade de linguagem.

Todas as silhuetas dos principais personagens foram feitas para funcionar como figuras. Isso já determinou imediatamente o tamanho destas figuras, já que nosso espetáculo previa atender grandes públicos, de 500 a 1000 pessoas, grandes espaços, grandes salas e também isso daria um diferencial do Saci que tinha um formato muito mais compacto e enxuto.

Também a gente tinha a possibilidade de trabalhar com três sombristas em cena, diferente do Saci que era apenas dois. Esses três sombristas, obrigatoriamente deveriam ter um rendimento igual ou melhor do que foi descoberto na dinâmica do espetáculo do Saci Perere.

Para isso o espaço concebido para fazer a montagem já era planejado como um espaço amplo isso já indicava um tamanho de tela muito ampla. A princípio se imaginou uma tela que desse uma sensação cinematográfica de um cinemascope de um cinema mesmo, que trabalha com padrão de nove por dezesseis, que é até difícil de encontrar uma boca de cena deste tamanho.

Eu reduzi um pouco esta dimensão para uma tela por seis por nove que ficava mais adequado ao padrão de teatro que a gente tinha a disposição. Eu sabia que um ponto alto do espetáculo seria projeções numa grande tela, mas eu também sabia que não poderia fazer essa concepção ser o tempo inteiro nesta dimensão. O que eu criei foi através destes 5 blocos eu criei estéticas que iam mudando conforme a narrativa ia sendo feita. No primeiro bloco a gente trabalhava com uma situação de cenografia de telas pequenas, contidas, próprias do início da história, onde a própria desconstrução do cenário era claro para nós que estávamos fazendo, mas oculta para o público que entrava no teatro para ver aquilo a primeira vez.

A impressão que o público tem quando chega ao teatro e vê o nosso cenário desmontado, é que o espetáculo vai ser muito chato, desinteressante. Isso tem a ver com a própria narrativa que conta a história de um gaúcho que vive um tédio profundo nessa vida interiorana dele no fundo do pampa, onde ele passa os dias fazendo sempre a mesma coisa, cuidando do gado. Essa sensação de tempo dilatado que passa e a gente tem a sensação de que não passa nunca era para ser colocado para o público. Isso foi evidenciado nesta primeira cena onde a gente começa a contar esta história, onde a dinâmica é muito lenta, o ritmo é muito espaçado, dilatado, justamente para causar esta sensação de que o tempo não passa para aquele personagem e também para o público. Logo em seguida o bloco seguinte vem para renovar essa forma que o espectador esta vendo o espetáculo acontecer. O cenário é construído na frente do público como se a gente tivesse içando as velas de um barco ou preparando para fugir de uma situação inesperada ou dando a impressão de que existe algo atrás daquilo tudo.

Metáforas que eu busquei da própria história para viabilizar uma renovação visual cenográfica de focos, de dinâmica, de potencialidade dramática mesmo para um espetáculo que estava iniciando. O espetáculo cria uma dilatação grande, ocupa o espaço, amplia as

imagens, a sombra corporal começa a fazer parte com mais força dessa linguagem porque as telas ampliam de dimensão e o público começa a ter uma noção espacial completamente diferentes, ou seja toda a potencialidade da cena de sombras ganha com isso aí.

A partir desse pulo de um bloco para outro esse espaço é totalmente recriado para que o sombrista possa se expressar ali no palco. Os blocos seguintes vão alternando, existe a situação de outro aparato que é a bolha, uma cenografia inflável, esférica que representa a caverna da história, essa possibilidade do sombrista ser engolido por uma tela, esférica, já mostra fisicamente, concretamente para o espectador sem nenhuma tentativa de representar de outra forma que aquele personagem entrou numa gruta e vai passar pelas provas que a narrativa conta. E lá dentro acontecem diferentes situações, é outro espaço para o sombrista trabalhar, existe outra relação com a silhueta, com a figura, com o corpo, com a música, com a narrativa que começa a ficar recortada e ao sair de dentro desta bolha temos um próximo bloco que volta para a tela gigante, mas que também permite que os sombristas saiam lá de trás, eles ocupem outros espaços, preencham a cena e fiquem transitando, mostrando para o público que não existe nada definido neste conceito de teatro de sombras.

Isso faz com que a gente renove a idéia que todos têm de que o teatro de sombras é feito com as mãos em forma de bichinhos ou que são silhuetas que sempre ficam escondidas atrás de um pano e que ficam encostadas naquele pano, e que são histórias infantis, não, a nossa história, a nossa narrativa subverte essa questão do espaço, da própria capacidade do ator em interpretar diferentes formas a mesma narrativa e de fazer com que isso seja uma obra viva exploratória onde as referências obrigatoriamente devem mudar para que o público possa ter uma experiência intensa e importante enquanto espectador.

Desde o inicio da concepção deste espetáculo a direção busca o contraditório, o estranho, o inicio do espetáculo já é com uma cena acontecendo onde esse tempo se dilata, ou seja, esse público entra como um explorador daquele o espaço que já foi criado. Não existe cortina.

E o final também tem um significado importante que é o da negação da condição de ator que termina um espetáculo e a condição de público que aplaude, vaia, elogia ou critica os artistas. No fundo essa montagem pretende permanecer no imaginário, fazer parte do imaginário do público, mesmo que seja de forma fragmentada. O texto narrado pelas diferentes locuções dos atores ajuda a pontuar as partes da história, a identificar os personagens principais.

Todos os textos foram retirados da obra, ou seja, é do próprio punho do autor, não foram modificados, eles foram só cirurgicamente retirados da obra e foram colocados junto da trilha sonora. A interpretação dos atores traz a carga dramática de cada personagem e ajuda a clarear um pouco qual é a interferência que cada personagem causa na narrativa. Uma coisa é certa, a palavra falada entra só em função de um desejo de explicar esta história complexa. Muitos espectadores não dão a menor importância no que está sendo dito, e se deixam levar pelo deslumbramento que existe entre a música e as imagens que são produzidas. Outros que conhecem a história identificam alguns pontos importantes através das falas, dos textos, das frases, mas também preferem o devaneio da narrativa audiovisual.

A diferença crucial deste espetáculo é a necessidade de descobrir no espaço cênico uma forma total de se expressar com a linguagem do teatro de sombras, mesmo que por hora ela se volte para o ator ou para o teatro de figura, mas ela sempre vai estar ambientada num mundo, num universo do teatro de sombras.

AUDIO 53 – A EVOLUÇÃO DO CONCEITO DO SOMBRISTA

Uma das características da montagem da *Salamanca do Jarau* foi a evolução deste conceito do sombrista de qual é o papel desse artista que se expressa com a sombra. No *Saci Pererê* eu comecei a vislumbrar isso porque não se tinha muita noção de como é que seria o estilo da Companhia Lumbra para lidar com esta linguagem.

Era tudo muito novo naquela época e já na *Salamanca do Jarau* eu tinha uma idéia mais evoluída já que faziam 5 anos que eu lidava com esta linguagem e observava na própria história no Saci Perere, eu conseguia me perceber como um ator diferente com um potencial diferente de interpretação, nem melhor, nem pior que qualquer outra linguagem ou ator, mas diferente.

O sombrista dentro deste espetáculo deveria assumir outro papel que estava ligado com uma relação de assumir a sua condição física, de presença física, sem estar interpretando um personagem, ou seja, esse sombrista, mesmo sem aparecer ia começar a marcar a sua presença. Foi difícil descobrir como fazer isso, mas observando os marionetistas, os artistas do teatro oriental, se percebe toda energia corporal e física, mesmo que ela não esteja sendo usada para interpretar um personagem, ela indica um caminho para se ter esta informação de quem interpreta que pode ser um boneco, um objeto, uma luz, uma sombra, seja lá o que for. Eu precisava transformar, adaptar este entendimento de que a energia do sombrista ia colaborar na interpretação dos personagens para dentro deste conceito do espetáculo. Ocorreu-me então que o sombrista seria uma espécie de entidade, uma assombração, já que o tema era sobre assombrações, sobre seres místicos, sobre maldições, o papel do sombrista ia ser este. Junto com as silhuetas seriamos uma espécie de espírito que não conseguiu desencarnar e sair daquele mundo das sombras e estava ali movimentando aquelas figuras, ou seja, uma alma penada, uma figura que as silhuetas deveriam temer e a partir desta idéia surgiram algumas soluções dramáticas para isso. Onde existia a metalinguagem que o sombrista é um gaúcho, mas ao mesmo tempo é uma entidade, um ser assombrado, ele está, ele não está, ele é neutro, não se manifesta, mas ele ao mesmo tempo é um veículo que conduz todos esses personagens da história em direção ao fatídico final desta história, que é a gênese daquele próprio sombrista vestido de gaúcho.

Isso resolveu muito a energia vital do sombrista dentro da cena e encorajou muito a forma de como marcar esta presença ou neutralizar esta presença em cena. O público responde bem a isso porque é possível perceber na platéia de que o sombrista quando esta em cena, ele está a favor de elementos que necessitam dele. Todo o público vê o aparato, as figuras e a idéia de aquilo não têm vida e quando o sombrista entra na cena e passa a ser uma figura evidente, o foco é dele, mas todo o público reconhece que aquela energia vai se voltar para os elementos que compõem o espetáculo e fazem parte desta história. Acho que isso é o mais interessante nesta experiência e me parece que ela não termina aí, ela ainda se desdobra, vai mais adianta, foi uma impressão que eu tive e que talvez num próximo espetáculo eu possa dar esta resposta.

APÊNDICE C - ÁLBUM: ATRÁS DAS SOMBRAS


ATRÁS DAS SOMBRAS

O PROCESSO DE CRIAÇÃO DO ESPETÁCULO SACY PERERÊ: A LENDA DA MEIA-NOITE

A PESQUISA DO ENREDO


Foto Fabiana Lazzari


Foto Fabiana Lazzari

OS PRIMEIROS DESENHOS

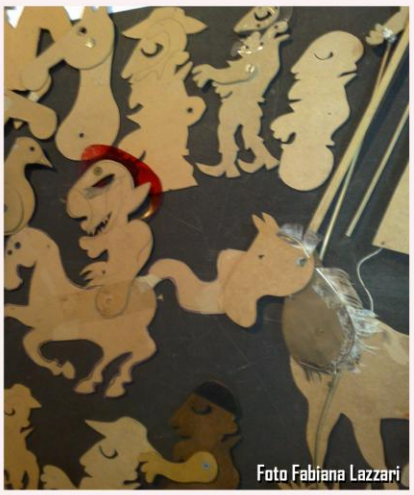

Foto Fabiana Lazzari


Foto Fabiana Lazzari

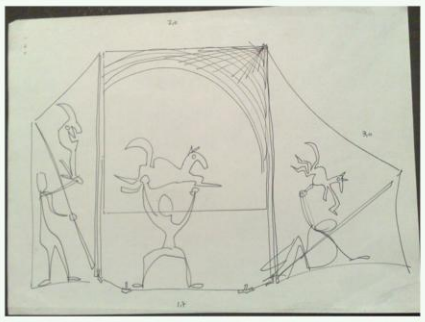
ALGUNS PROTÓTIPOS

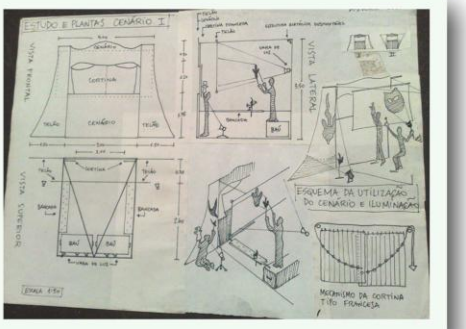

Foto Fabiana Lazzari

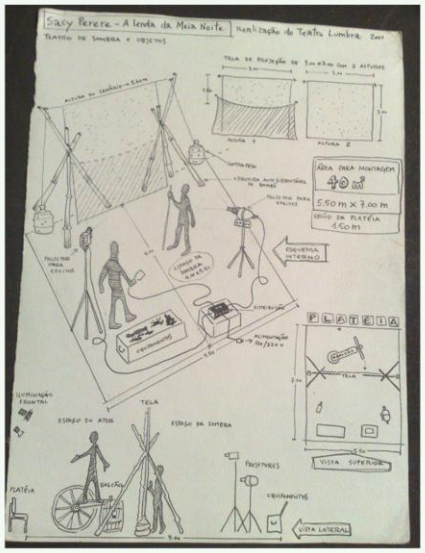

Foto Fabiana Lazzari

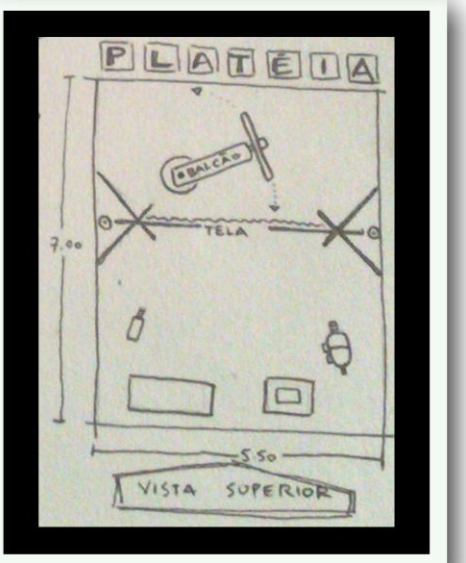

Foto Fabiana Lazzari

ESTUDOS E PLANTAS DO CENÁRIO













ESPAÇOS


Acervo Cia Teatro Lumbra de Animação


Acervo Cia Teatro Lumbra de Animação


Acervo Cia Teatro Lumbra de Animação


Acervo Cia Teatro Lumbra de Animação


Acervo Cia Teatro Lumbra de Animação


Acervo Cia Teatro Lumbra de Animação


Acervo Cia Teatro Lumbra de Animação


Acervo Cia Teatro lumbra de Animação


Acervo Cia Teatro Lumbra de Animação


sesi bonecos
Acervo Cia Teatro Lumbra de Animação


sesi bonecos
palcos
Acervo Cia Teatro Lumbra de Animação


Acervo Cia Teatro Lumbra de Animação


Acervo Cia Teatro Lumbra de Animação


Acervo Cia Teatro Lumbra de Animação


Acervo Cia Tetro Lumbra de Animação

PROCESSO DE CRIAÇÃO DOS CENÁRIOS PROJETADOS

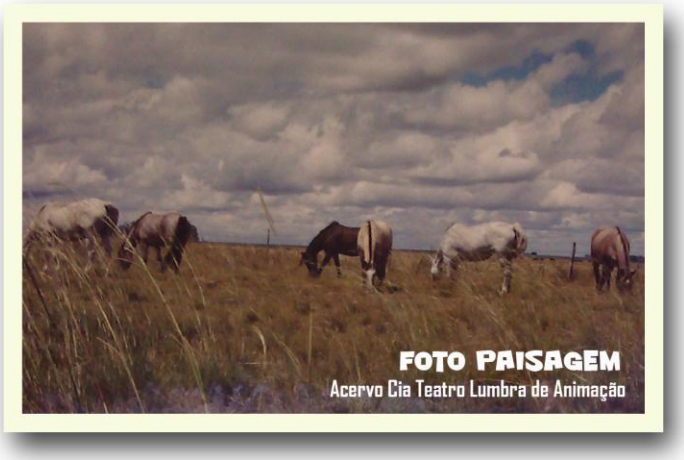


FOTO PAISAGEM
Acervo Cia Teatro Lumbra de Animação



CENÁRIO



Foto Fabiana Lazzari



CENÁRIO PROJETADO
Acervo Cia Teatro Lumbra de Animação

O ATOR-SOMBRISTA


Acervo Companhia Teatro Lumbra de Animação


Acervo Companhia Teatro Lumbra de Animação


Acervo Companhia Teatro Lumbra de Animação


Acervo Companhia Teatro Lumbra de Animação


Acervo Companhia Teatro Lumbra de Animação


Acervo Companhia Teatro Lumbra de Animação


Acervo Companhia Teatro Lumbra de Animação

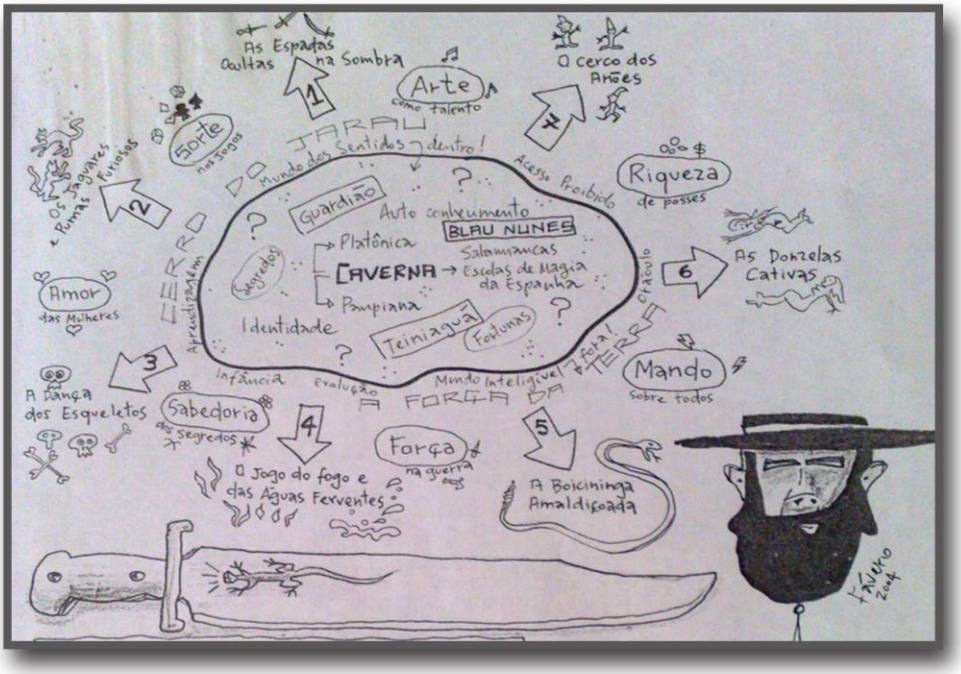

Acervo Companhia Teatro Lumbra de Animação

O PROCESSO DE CRIAÇÃO DO ESPETÁCULO A SALAMANCA DO JARAU

A PESQUISA DE CAMPO



O ESTUDO DO MITO



Acervo Cia Teatro Lumbra de Animação

DESENHOS E SILHUETAS



Acervo Cia Teatro Lumbra de Animaçao

FOCOS



Acervo Cia Teatro Lumbra de Animação



TELAS

O ATOR-SOMBRISTA















EXPLUM - EXPERIÊNCIAS LUMINOSAS


Acervo Cia Teatro Lumbra de Aninamção


Cia Teatro Lumbra de Animação




Foto Fabiana Lazzari


Foto Fabiana Lazzari


Acervo Cia Teatro Lumbra de Animação


Acervo cia Teatro Lumbra de Animação


Acervo cia Teatro Lumbra de Animação

Still da coleta de dados



Foto: Fabiana Lazzari


Foto: Fabiana Lazzari


Foto: Fabiana Bigarella


Foto: Fabiana Bigarella


Foto: Fabiana Bigarella


Foto: Fabiana Lazzari

APÊNDICE D - DVD: ALUMBRAMENTOS DE UM CORPO EM SOMBRAS

- Fotos;
- Entrevistas e;
- *Making off* das imagens gravadas na coleta de dados.

ANEXOS

CONCEITO DE SOMBRISTA – por Alexandre Fávero

LENDA: SACI PERERÊ

LENDA: SALAMANCA DO JARAU

SOMBRISTA – Artista das Sombras

- Texto originariamente elaborado para a ABrIC – Associação Brasileira de Iluminação cênica para encaminhamento ao Ministério do Trabalho e o SATED Nacional para possível aprovação nas categorias profissionais de técnicos em iluminação.

16. CATEGORIA PROFISSIONAL

SOMBRISTA
Descrição sumária

São profissionais que pesquisam, criam, idealizam, projetam, constroem, montam, atuam, operam e elaboram cenas dramáticas através da utilização das luzes e sombras projetadas. Lidam com diferentes matérias-primas e tecnologias, exigindo conhecimentos e habilidades manuais para a criação de objetos cênicos e na elaboração de soluções técnicas para o seu funcionamento na cena. O resultado conceitual, criativo e técnico pode ter diferentes finalidades artísticas, suportes e públicos, podendo ter suas projeções de sombras e luzes aplicadas como linguagem expressiva e dramática no teatro, show musical, apresentação de dança, eventos corporativos, desfiles de moda, televisão, vídeo, cinema e outras vertentes audiovisuais e cênicas. É uma função de alta capacitação artística por estar relacionada com as mais diferentes áreas das artes, exigindo conhecimentos de artes cênicas, gráficas, plásticas, cinematográficas, fotográficas, e conhecimentos técnicos nas áreas da elétrica, ótica, cenografia, dentre outros aspectos de interesse artístico. Por sua complexidade conceitual e técnica, provoca pesquisas que permitem o diálogo com outras vertentes em diferentes formatos. A principal peculiaridade dessa função é o rigor técnico com relação aos conceitos aplicados à sua prática, exigindo a sensibilidade e o talento para atuar, operar luzes e editar imagens ao vivo, simultaneamente, durante a cena. Diferentemente de um iluminador teatral, o sombrista acumula além dos conhecimentos básicos da iluminação cênica as funções de técnico, ator, diretor, cenógrafo, coreógrafo, roteirista, cenotécnico e artista gráfico para utilizar ao máximo a sua potencialidade expressiva. No que se refere aos aparatos de iluminação, o sombrista tem a tarefa de pesquisar suas fontes luminosas, efeitos especiais e ferramentas, apropriando-se das tecnologias para desenvolver suas obras de arte. O sombrista precisa ter conhecimentos sobre a arquitetura cênica e a iluminação básica para dialogar com clareza e precisão na sua relação profissional com outros técnicos e artistas durante as pesquisas, produções, projetos, montagens, execuções ou criações coletivas.

Formação e experiência

Por ser uma arte milenar no oriente, mas relativamente nova e pouco difundida no ocidente, o exercício dessa função exige, no mínimo, o ensino médio e variados cursos técnicos em diferentes áreas das artes, como reforço e aprimoramento conceitual na sua formação autodidata. O desempenho pleno das atividades exige a capacidade de desenvolver pesquisas próprias de tecnologias de iluminação, de linguagem e de criação. Em geral, são as diferentes experiências com as criações e produções de espetáculos que formam os sombristas. Com 3

ou 4 produções profissionais o sombrista está apto a exercer plenamente seu ofício no mercado da arte.

Condições gerais de exercício

Trabalham em atividades culturais, corporativas e de entretenimento, como solistas, em grupos ou companhias teatrais ou ainda em produtoras culturais, a remuneração é efetuada através de cachê, cotas, como sócio da produção ou por conta-própria, com direito autoral sobre as suas obras. O trabalho de pesquisa geralmente é desenvolvido sozinho de forma autodidata ou com assessorias específicas e as produções são em equipe, com autonomia criativa ou com a supervisão de outros artistas, nos mais diversos ambientes, em horários irregulares. Como é comum nas atividades ligadas ao entretenimento, o exercício requer disponibilidade para permanecer por longas horas nas montagens e na preparação de equipamentos, cenários e aparatos, a carregar cargas pesadas, bem como estar exposto aos efeitos de ruído intenso, ambientes com pouca luminosidade, grandes alturas e sujeitos a pressões por cumprimento de prazos. No gênero do teatro de animação ou formas animadas o sombrista é comparativamente idêntico ao ator bonequeiro, um marionetista ou ventríloquo, e geralmente é considerado um ator, neste caso, ator-manipulador, por ainda não existir uma categoria adequada na legislação trabalhista e no regimento do SATED.

- Texto criado para ampliar o entendimento técnico do profissional atuante no teatro des ombras na Cia Teatro Lumbra de Animação - Alexandre Fávero (Cia Teatro Lumbra e Clube da Sombra Produções) e colaboração de Paulo Balardim (Cia Caixa do Elefante e UDESC) – Retirado do endereço: http://dramasombra.blogspot.com/2011/05/sombrista-artista-das-sombras.html. Acessado em 16/06/2011

Os diferentes níveis técnicos do sombrista

01-Sombrista Avançado ou Profissional
02-Sombrista Criativo
03-Sombrista Intérprete
04-Sombrista Técnico
05-Sombrista Intelectual
06-Sombrista Curioso

Qualidades e habilidades desejadas no sombrista profissional

- Talento e originalidade criativa bem desenvolvidos;
- Curiosidade e disponibilidade para o aprofundamento de temas de interesse particular, coletivo ou de terceiros;
- Conhecimentos gerais sobre arte e literatura, estilos, tendências e referênciasconceituai s;
- Vivências e experiências com a estética da natureza, da criação e das obras artísticas;
- Sensibilidade para apreciar, discutir, interpretar, questionar e criticar diferentes formas de arte, clássicas ou modernas;
- Habilidades manuais e conhecimentos sobre o uso de ferramentas, materiais e tecnologias;
- Conhecimentos técnicos e disponibilidade para estudar a teoria e desenvolver a prática no desenho, escultura, atuação, design, cinema, roteiro dramático, marcenaria, elétrica,

física mecânica, cenotécnica, cenografia, segurança no trabalho, produção executiva, informática, música, pintura, poesia e outras atividades ligadas às artes, à administração e à gestão de negócios;

- Traço desenvolvido para o desenho livre e arquitetônico;
- Memória e concentração;
- Clareza teórica e organização processual;
- Raciocínio lógico e intuição;
- Comunicação clara e domínio de termos técnicos;
- Capacidades empreendedoras de marketing pessoal e organização;
- Capacidade de ensinar;
- Capacidade produtiva e de exteriorizar suas conquistas;
- Aplicação hábil das diferentes qualidades de energia do corpo;
- Compreensão mínima de biomecânica do corpo e aspectos preventivos de lesões corporais;
- Conhecimentos mínimos de aspectos coreográficos (desenho do movimento) e coreológicos (lógica e ordenação do movimento).

LENDA: SACI PERERÊ[111]

A Lenda do Saci data do fim do século XVIII. Durante a escravidão, as amas-secas e os caboclos-velhos assustavam as crianças com os relatos das travessuras dele. Seu nome no Brasil é origem Tupi Guarani. Em muitas regiões do Brasil, o Saci é considerado um ser brincalhão enquanto que em outros lugares ele é visto como um ser maligno.

É uma criança, um negrinho de uma perna só que fuma um cachimbo e usa na cabeça uma carapuça vermelha que lhe dá poderes mágicos, como o de desaparecer e aparecer onde quiser. Existem 3 tipos de Sacis: O Pererê, que é pretinho, O Trique, moreno e brincalhão e o Saçurá, que tem olhos vermelhos. Ele também se transforma numa ave chamada Matiaperê cujo assobio melancólico dificilmente se sabe de onde vem.

Ele adora fazer pequenas travessuras, como esconder brinquedos, soltar animais dos currais, derramar sal nas cozinhas, fazer tranças nas crinas dos cavalos, etc. Diz a crença popular que dentro de todo redemoinho de vento existe um Saci. Ele não atravessa córregos nem riachos. Alguém perseguido por ele, deve jogar cordas com nós em sem caminho que ele vai parar para desatar os nós, deixando que a pessoa fuja.

Diz a lenda que, se alguém jogar dentro do redemoinho um rosário de mato bento ou uma peneira, pode capturá-lo, e se conseguir sua carapuça, será recompensado com a realização de um desejo.

Nomes comuns: Saci-Cererê, Saci-Trique, Saçurá, Matimpererê, Matintaperera, etc.

Origem Provável: Os primeiros relatos são da Região Sudeste, datando do Século XIX, em Minas e São Paulo, mas em Portugal há relatos de uma entidade semelhante. Este mito não existia no Brasil Colonial.

Entre os Tupinambás, uma ave chamada Matintaperera, com o tempo, passou a se chamar Saci-pererê, e deixou de ser ave para se tornar um caboclinho preto de uma só perna, que aparecia aos viajantes perdidos nas matas.

[111] Informações do site: http://www.arteducacao.pro.br/Cultura/lendas.htm Acesso em 04/09/2011

Também de acordo com a região, ele sofre algumas modificações: por exemplo, dizem que ele tem as mãos furadas no centro, e que sua maior diversão é jogar uma brasa para o alto para que esta atravesse os furos. Outros dizem que ele faz isso com uma moeda.

Há uma versão que diz que o Caipora, é seu Pai.

Dizem também que ele, na verdade eles, um bando de Sacis costuma se reunir à noite para planejarem as travessuras que vão fazer.

Ele tem o poder de se transformar no que quiser. Assim, ora aparece acompanhado de uma horrível megera, ora sozinho, ora como uma ave.

LENDA: SALAMANCA DO JARAU[112]

No tempo dos padres jesuítas, existia um moço sacristão no Povo de Santo Tomé, na Argentina, do outro lado do rio Uruguai. Ele morava numa cela de pedra nos fundos da própria igreja, na praça principal da aldeia.

Ora, num verão mui forte, com um sol de rachar, ele não conseguiu dormir a sesta. Vai então, levantou-se, assoleado e foi até a beira da lagoa refrescar-se. Levava consigo uma guampa, que usava como copo.

Coisa estranha: a lagoa toda fervia e largava um vapor sufocante e qual não é a surpresa do sacristão ao ver sair d'água a própria Teiniaguá, na forma de uma lagartixa com a cabeça de fogo, colorada como um carbúnculo. Ele, homem religioso, sabia que a Teiniaguá - os padres diziam isso!- tinha partes com o Diabo Vermelho, o Anhangá-Pitã, que tentava os homens e arrastava todos para o inferno. Mas sabia também que a Teiniaguá era mulher, uma princesa moura encantada jamais tocada por homem. Aquele pelo qual se apaixonasse seria feliz para sempre.

Assim, num gesto rápido, aprisionou a Teiniagá na guampa e voltou correndo para a igreja, sem se importar com o calor. Passou o dia inteiro metido na cela, inquieto, louco que chegasse a noite. Quando as sombras finalmente desceram sobre a aldeia, ele não se sofreu: destampou a guampa para ver a Teiniaguá. Aí, o milagre: a Teiniaguá se transformou na princesa moura, que sorriu para ele e pediu vinho, com os lábios vermelhos. Ora, vinho só o da Santa Missa. Louco de amor, ele não pensou duas vezes: roubou o vinho sagrado e assim, bebendo e amando, eles passaram a noite.

No outro dia, o sacristão não prestava para nada. Mas, quando chegou a noite, tudo se repetiu. E assim foi até que os padres finalmente desconfiaram e numa madrugada invadiram a cela do sacristão. A princesa moura transformou-se em Teiniaguá e fugiu para as barrancas do rio Uruguai, mas o moço, embriagado pelo vinho e de amor foi preso e acorrentado.

Como o crime era horrível - contra Deus e a Igreja! - foi condenado a morrer no garrote vil, na praça, diante da igreja que ele tinha profanado.

---

[112] Informações do livro “Mitos e Lendas do Rio Grande do Sul”.

No dia da execução, todo o Povo se reuniu diante da igreja de São Tomé. Então, lá das barrancas do rio Uruguai a Teiniaguá sentiu que seu amado corria perigo. Aí, com todo o poder de sua magia, começou a procurar o sacristão abrindo rombos na terra, um valos enormes, rasgando tudo. Por um desses valos ela finalmente chegou à igreja bem na hora em que o carrasco ia garrotear o sacristão. O que se viu foi um estouro muito grande, nessa hora, parecia que o mundo inteiro vinha abaixo, houve fogo, fumaça e enxofre e tudo afundou e tudo desapareceu de vista. E quando as coisas clarearam a Teiniaguá tinha libertado o sacristão e voltado com ele para as barrancas do rio Uruguai.

Vai daí, atravessou o rio para o lado de cá e ficou uns três dias em São Francisco de Borja, procurando um lugar afastado onde os dois apaixonados pudessem viver em paz. Assim, foram parar no Cerro do Jarau, no Quaraim, onde descobriram uma caverna muito funda e comprida. E lá foram morar, os dois.

Essa caverna, no alto do Cerro, ficou encantada. Virou Salamanca, que quer dizer "gruta mágica", a Salamanca do Jarau. Quem tivesse coragem de entrar lá, passasse 7 Provas e conseguisse sair, ficava com o corpo fechado e com sorte no amor e no dinheiro para o resto da vida.

Na Salamanca do Jarau a Teiniaguá e o sacristão se tornaram os pais dos primeiros gaúchos do Rio Grande do Sul. Ah, ali vive também a Mãe do Ouro, na forma de uma enorme bola de fogo. Às vezes, nas tardes ameançando chuva, dá um grande estouro numa das cabeças do Cerro e pula uma elevação para outra. Muita gente viu.